BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Leutz, Ludwig

Die gothischen Wandgemälde in der Burgkapelle zu Zwingenberg am Neckar
ein Beitrag zur vaterländischen Kunstgeschichte

Karlsruhe 1886

Bamberg, Staatsbibliothek -- 47.591
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11828787-7

M.C.
47.
591

M.C.
47.591

Die

Gothischen Wandgemälde

in der Burgkapelle

zu

Zwingenberg am Neckar.

Ein Beitrag zur vaterländischen Kunstgeschichte

von

Ludwig Leutz.

Me.
47.59

Karlsruhe.
J. Bielefeld's Verlag.
1886.

STAATL.
BIBL.
BAMBG.

Seiner Königlichen Hoheit

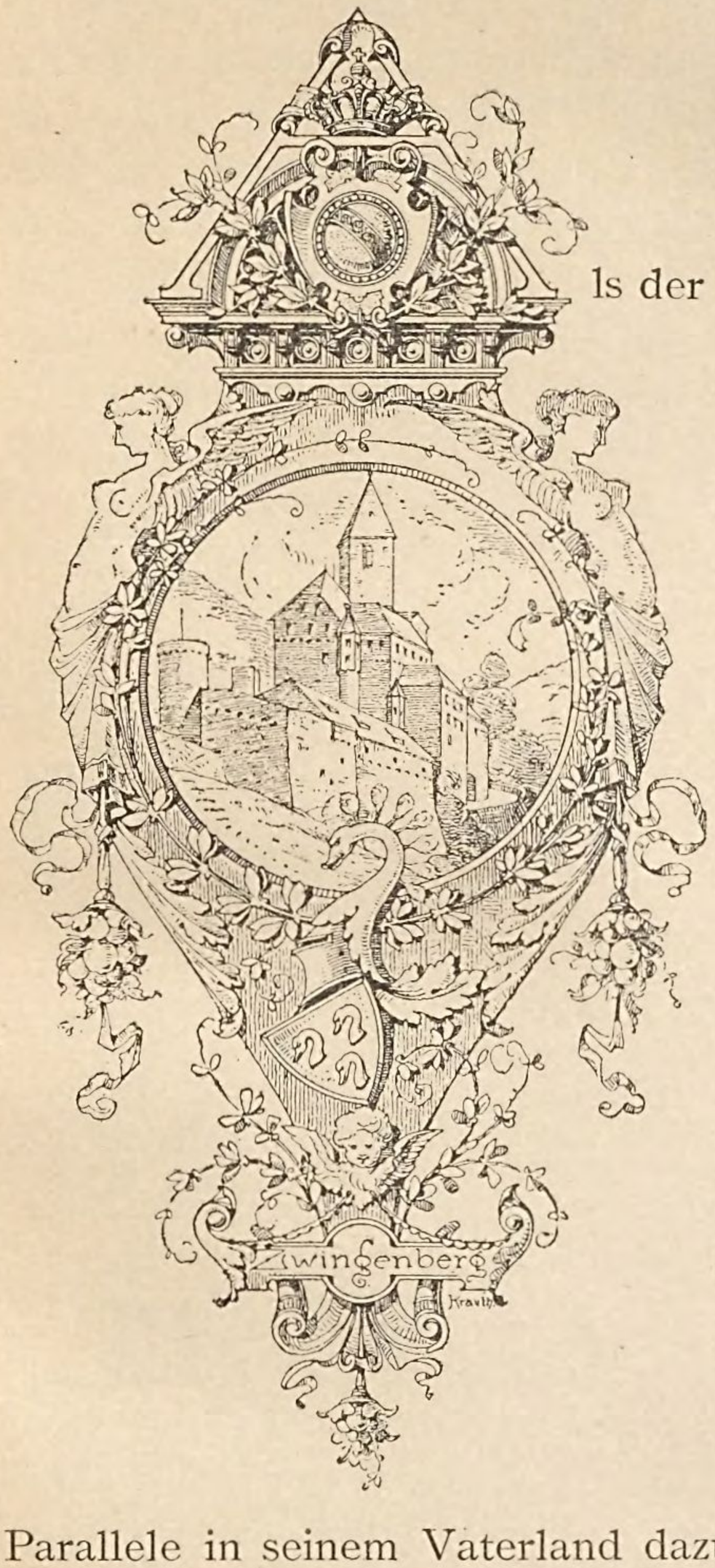
Grossherzog Friedrich von Baden

in tiefster Ehrfurcht

zugeeignet

vom

Verfasser.



Als der um die schwäbische Alterthumskunde und Kunsthistorie so hoch verdiente Forscher Eduard Paulus vor vierthalb Jahren in der Versammlung der Alterthumsfreunde zu Stuttgart einen Vortrag über die alten Wandgemälde in Württemberg hielt, da sprach er von den Gefühlen des Neides, die sich in der Seele jedes nordischen Kunstwanderers regen müssten, wenn er in Italien an die kahlen weissgetünchten Wände seiner heimischen Kirchen denke. Ja, es ist wahr! Kann der Deutsche auch grossartige Leistungen der Architektur und Plastik aus allen Epochen seiner Geschichte aufweisen, vermag er sich bei der Betrachtung irgend welches in aller Welt berühmten italienischen Werkes im Stillen eine Parallele in seinem Vaterland dazu zu suchen, vor Einem wird er immer wieder überwältigt stehen. Das ist der unvergleichliche Bilderschmuck der Wände und Decken italienischer Kirchen und Sakristeien, Kreuzgänge und Friedhöfe, Kapitelsäle und Refektorien. Hier hat sich der Geist jenes Volkes am deutlichsten und liebsten, hat er sich ganz und voll ausgesprochen. In keiner Kunstgattung hat sich von jeher der ächte italienische Künstler

mit grösserer Schaffenslust, Freiheit und Entschlossenheit bewegt, in keiner hat er verhältnissmässig Werke von solcher Ausdehnung und Schönheit hinterlassen. Der Deutsche ist zu langsam, bedenklich, ängstlich, gewissenhaft, sein Himmel zu rauh. Jenseits der Berge begünstigt die wärmere Sonne und das hellere Licht das Fresko und die ganze Nation kommt dem Maler entgegen. An der Betrachtung des Wandbildes hat der richtige Italiener immer besondere Freude gefunden. Monumentaler Sinn, der Grösse und Oeffentlichkeit fordert, hat ihn zur Bestellung und Schaffung derartiger Kunstwerke angetrieben. Bis zum heutigen Tage hat der Ehrgeiz von Gemeinden, Korporationen und Privaten in der malerischen Ausschmückung des Raums Befriedigung gesucht.

So geht es denn auch fast ununterbrochen in mehr als tausendjähriger Reihe klassischer Werke von den Mosaiken Roms und Ravennas an fort und fort bis zu den Leistungen der höchsten Blüthezeit und noch weiter. Verstreut sind sie über das ganze Land vom Markusdom bis Monreale, von Varallo am Fusse des Monte Rosa bis zur Inkoronata am Vesuv, überreich in den Zeiten des gothischen Stils, unübersehbar in der Epoche der Renaissance.

Früh erwachender individueller Sinn aber hat dazu getrieben, auch an heiliger Stätte dem Werke den Namen des Urhebers in ehrender Weise beizusetzen. Anderen Ortes haben denselben Dokumente bewahrt oder pietätvolles Verständniss hat das Gedächtniss des Künstlers nicht untergehen lassen. So wird in Italien neben dem ästhetischen Interesse meist auch das persönliche und wissenschaftliche befriedigt.

Haben wir dem gar nichts entgegen zu stellen?

Sehen wir billiger Weise ab von einer Epoche, wo die italienische Kunst ihre höchste Stufe erreichte! Das deutsche Volk hat auch in der Zeit der kirchlichen Reformation in Architektur und Kunsthandwerk Bewunderungswürdiges geleistet, aber die Interessen, die es beherrschten, waren wesentlich andere als künstlerische und die Kulturaufgabe, der die Kräfte der Nation gehörten, war eine ebenbürtige, jedoch von der italienischen gänzlich verschiedene. Beschränken wir uns aber auf die Zeit der Herrschaft des romanischen und gothischen Stiles, so vermögen wir freilich keine Namen einheimischer berühmter Freskomaler zu nennen wie die eines Cimabue, Giotto, Orcagna, Lorenzetti, Gaddi, Martini, Fiesole. Doch an Werken und auch gleichwerthigen Werken unserer alten Meister sind wir nicht arm, so sehr wir es auch noch vor zwei und drei Jahrzehnten zu sein schienen.

Wandmalereien in ausgedehnten Cyklen waren der Hauptschmuck romanischer Kirchen und für kleine oder einfachere Gottes-

häuser blieb das die Regel, auch als der mit Glasmalerei, Steinmetz- und Schnitzerarbeit überreich ausgestattete gothische Dom ihnen eine weniger ausgedehnte Fläche bot. Seit dreihundert Jahren wurden diese Wandbilder nicht mehr beachtet, vergessen, vernachlässigt und misshandelt, schliesslich unter der Tünche begraben. Heute ist der nationale Sinn gestärkt. Theilnahme und Verständniss für die Werke der Väter sind wieder gewonnen. Unsere Zeit ist eine Zeit der Entdeckungen und Rückforderungen. Und wie die Humanisten die Gestalten der Antike zu neuem Leben aus der Erde steigen sahen, so sehen wir, wenn die weisse Kalkhülle gehoben wird, staunend Bilder um Bilder auftauchen, die uns den Geist deutscher Vergangenheit lehren vom zehnten bis fünfzehnten Jahrhundert, deutlicher und eindringlicher als Wort und Schrift. Die Masse ist gross. Nicht Alles ist künstlerisch betrachtet von gleichem Werth, Vieles wissenschaftlich höchst interessant, Einzelnes daneben durch Alter überaus wichtig.

Mancherorts überwiegt das Handwerksmässige, namentlich wo um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts gearbeitet wurde, ganz so wie es auch in Italien in den Kirchen der Alpenthäler und Friauls oder in den Kapellen der zahllosen Sanktuarien der Fall ist. An ebenso umfassenden als vollendeten Leistungen ist in unserm Vaterland jedoch kein Mangel und für die romanische Stilepoche dürfen wir getrost vor Allen den Vorrang beanspruchen.[1])

Die Zahl solcher alten Wandbilder in Deutschland ist viel bedeutender, als man glauben sollte, und nimmt durch neue Entdeckungen von Jahr zu Jahr zu.[2]) Hätten wir alle diese Werke in guten grossen Nachbildungen nebeneinander beisammen, wie wir die italienischen schon längst besitzen, so gewännen wir damit nicht nur eine überaus reiche Sammlung, sondern auch einen Ueberblick über eine mehr als vierhundertjährige Entwickelung, wie er klarer gar nicht gegeben werden kann. Es wäre damit das trefflichste Material geboten zur Würdigung altvaterländischer Kunst, zum Studium der Stilunterschiede in den Lokalschulen und der gegenseitigen Beziehungen derselben zu einander, zur Zusammenstellung der aus gleicher Hand hervorgegangenen Werke, möglicher Weise zum Auffinden einzelner Namen und zur Be-

---

[1]) Man denke nur, neben so manchen anderen, an die grossartigen Bildercyklen in Reichenau, Brauweiler, Schwarzrheindorf, Gurk, Ulm, Methler in Westfalen.

[2]) Statt alles Weiteren sei einfach auf die einschlägigen Abschnitte in Otte's Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie 5. Aufl. II, 571—576, 608—617, 754—762 verwiesen, wo Hunderte von Namen angegeben sind.

stimmung der Werke und des künstlerischen Charakters hervorragender Meister.

Allein im kleinen Württemberg, wo man übrigens besonders eifrig vorgegangen ist, zählt man jetzt schon über sechzig umfangreiche Wandbilder. Nicht weniger als die Hälfte davon ist erst im letzten Jahrzehnt entdeckt worden. An ebenso vielen andern Orten lässt sich ihre Existenz mit Leichtigkeit nachweisen oder mit Wahrscheinlichkeit vermuthen. Eine reiche Arbeit der Nachforschung, Aufdeckung und Wiederherstellung harrt noch des gegenwärtigen und des kommenden Geschlechts; ein grosser Schatz vaterländischen Ruhmes ist noch zu heben. Daran mitzuhelfen ist eines Jeden Pflicht.

Auch im badischen Nachbarlande ist viel, ja noch viel mehr zu thun als im eigentlichen Schwabenlande, aber mit der Aufdeckung der Reichenauer Bilder, deren höchste Bedeutsamkeit für die altdeutsche Kunst Professor Xaver Kraus zur Genüge hervorgehoben hat, ist der schönste Anfang gemacht worden. Nur in ganz geringer Zahl sind bis jetzt bei uns Orte bekannt und von der Kunstwissenschaft verzeichnet worden, wo sich ältere Wandbilder vorfinden.[1]) Und doch unterliegt es keinem Zweifel, dass deren viele in unseren alten Kirchen unter dem Kalküberzug versteckt sein müssen. An manchen Punkten liegen sie sogar offen zu Tage, sind von alten Zeiten her ziemlich wohl erhalten und blieben nur in Folge ihrer Abgeschiedenheit, die sie dem Blick des Forschenden entzog, unbeachtet oder ganz unbekannt. Ein merkwürdiges Beispiel der letztern Art, ein Bildercyklus, der alle Flächen des gegebenen Raums vom Gewölbe bis zum Boden überdeckt, sei im Folgenden etwas eingehender beschrieben.[2])

Am rechten Ufer des Neckars, etwa sieben bis acht Stunden oberhalb Heidelberg, erhebt sich auf einem steilen Sandsteinfels im Kreis bewaldeter Höhen die Veste Zwingenberg, jetzt Besitz-

---

[1]) Reichenau: Oberzell und Unterzell. Konstanz: Münster, ursprünglich durchgehends bemalt, und Dominikanerkloster. Kloster Salem. Badenweiler: Vorhalle des Kirchthurms. Freiburg: Münster und St. Martin. Kenzingen: Südlicher Chorthurm. Ladenburg: St. Gallus-Krypta, Saal im Bischofspalast.

[2]) Eine kurze, nicht durchweg richtige Angabe über die Zwingenberger Burgkapelle findet sich Seite 106 ff. des Werkes G. H. Kriegs von Hochfelden: Die Veste Zwingenberg am Neckar. Ihre Geschichte und ihr gegenwärtiger Zustand. Frankfurt am Main. 1843. Enthält Geschichte, Beschreibung und ausführliches Urkundenbuch. Die Beschreibung des Grossherzogthums Baden von Dr. Eugen Huhn, Darmstadt 1860, Seite 132, und der vor wenigen Jahren erschienene kleine Führer durch Zwingenberg von Jul. Näher geben eben auch nur von der Existenz der Wandbilder Notiz.

thum des Grossherzogs von Baden. Mit ihren gewaltigen Mauern und Rundthürmen und dem mächtigen Bergfried schaut sie stolz auf Dorf, Thal und Fluss herab, eine herrliche Zierde der auch sonst von der Natur so sehr geschmückten Gegend, die schönste Burg des Unterlandes. — In architektonischer Hinsicht ist dieselbe nicht uninteressant, zumal die einschlagenden geschichtlichen Beziehungen genau bekannt sind, und Beachtung verdienen jedenfalls vom künstlerischen Standpunkt aus die Umbauten, die die kunstliebenden Dynasten von Hirschhorn im sechzehnten Jahrhundert im Stil der deutschen Renaissance hier ausführen liessen. Historisch ist sie, wie jeder Jurist weiss, einer der interessantesten Orte im ganzen Deutschen Reich, ein trauriges Denkmal unserer nationalen Verkommenheit. Das Bedeutendste jedoch an Zwingenberg ist die alte Burgkapelle, so genannt im Unterschiede zu der später eingerichteten geräumigeren Schlosskapelle. Sie liegt auf der Südseite im ersten Stock des grossen inneren Wohngebäudes, gleich hinter der Wendeltreppe, ist in überaus dicke Mauern eingelassen und von aussen in keiner Weise als gottesdienstlicher Raum gekennzeichnet. Sie ist länglich, von Norden nach Süden orientirt, und bildet mit ihrer tiefen Altarnische, die in die östliche Langwand eingebrochen ist, die Form eines kleinen lateinischen Querschiffes mit Apsis. In den zwei Schmalwänden im Norden und Süden sind Thür und Fenster angebracht. An strenge Einhaltung kanonischer Vorschriften war ja bei derartigen beschränkten Burgkapellen überhaupt nirgends zu denken. Die Verhältnisse sind mässige. $4^1/_2$ m Höhe mit Einrechnung des Tonnengewölbes, mit Thür- und Fensternische $7^1/_2$ m Länge, ohne die Altarvertiefung 2 m 80 cm Breite.[1]) Die Linien verlaufen nicht ganz regelmässig, doch ohne dass die Irregularität auffällig wäre. In drei Ecken stehen Kragsteine am Gewölbeansatz vor und die rechte Langwand ist in der Nähe des Fensters nicht vollkommen glatt. Das Trotzige, Burgartige des ganzen Baues offenbart sich auch in der kleinen Kapelle. Die Beleuchtung war ehemals sicherlich vollkommen ausreichend, ist aber mangelhaft geworden seitdem vor zwei Jahrhunderten die zeitweiligen Besitzer des Schlosses, die Grafen Wieser, einen Erkerthurm in unmittelbarer Nähe des

---

[1]) Die genauen Masse sind: 7,56 m Länge, 2,80 m Breite. Dazu Tiefe der Altarnische 0,80 m. Höhe bis zum Gewölbeansatz 3,20 m. Höhe der 3 Wandbilderreihen je 0,90 bis 0,95 m. Höhe des über dem Boden laufenden Bandes 0,38 m. Totalhöhe stark $4^1/_2$ m. Höhe der Thüre 2,15 m, im Scheitel des Stichbogens 2,30 m. Aeussere Thürbreite 0,84 m. Höhe der Fensternische 2,40 und 2,65 m. Breite derselben innen 1,47, aussen 1,32 m, Tiefe derselben 1,27 m. Breite der Altarnische 1,22 m. Entfernung derselben von der Thürwand 2,24 m, von der Fensterwand 2,46 m.

ohnehin tiefen kleinen Fensters errichten liessen. Immerhin hat der Raum noch mehr Licht, als mancher andere, der ähnlichen Zwecken gewidmet und nicht verbaut worden ist.

Der Anblick beim Eintritt in die Kapelle ist ein überraschender. Langwände und Schmalwände, Altarnische, Decke, Thürnische und Fensternische sind farbig geschmückt. Lauter ernste religiöse Gestalten, einzeln oder in Compositionen zusammengestellt, auf dunklen Gründen. In drei langen Reihen ziehen sich die Darstellungen unten herum und bis zum Gewölbe hinauf. Die unterste ist zwar übertüncht, aber die Umrisse schimmern durch den Kalküberzug hindurch. Beginnen wir unseren Rundgang auf der Südseite bei der Fensternische.

Dieselbe hat eine Tiefe von 1 m 27 cm, ist innen nahezu $1^1/_2$ m und aussen 1 m 32 cm breit, also nicht sehr stark verjüngt. Stichbogen und flaches Tonnengewölbe bilden den obern Abschluss. In die rechte Laibung ist jene kleine, viel vorkommende, im Giebelbogen abgeschlossene Nische eingebrochen, die wohl, einst verschliessbar, zur Aufbewahrung der Monstranz und Hostie gedient haben mag. Beide Fenstergewände sind mit je drei Gestalten heiliger Männer und Jungfrauen geschmückt. Es sind kleine Figuren von stark Meterhöhe, mit geneigten Köpfen voll demüthiger Ergebung, stehend, in rechteckigen Feldern, wie das erst gegen die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts allgemein beliebt geworden ist, mit Gründen und Bordüren in wechselnder Farbe, aber mit strenger Beobachtung der Symmetrie auf den zwei Seiten.

Links, dem Fenster zunächst, steht Sankt Veit in blauem, unten im Zeitgeschmack des Künstlers geschlitztem Rock und gelben Schuhen. Seine Haltung und Gebärde ist ganz Demuth und Andacht. Die Augen sind auf sein Attribut, den Topf oder Kessel gerichtet, den er in der Rechten trägt. Die Linke ist segnend gehoben, fast so wie man es auf Darstellungen des Apostels Johannes zu sehen gewöhnt ist. Die zweite Gestalt mit lieblichem Lockenkopf trägt in anmuthig gehobener Rechten einen Pfeil, während die andere Hand den rothen Mantel über dem grünen Kleid zusammenfasst und aufnimmt. Es ist die bevorzugte Heilige der Rheinlande, deren Legende so mancher grosse Künstler bildnerisch gestaltet hat, die jugendliche liebenswürdige Königstochter von England, St. Ursula. Die dritte, Juliana, ist an ihrem kleinen Schwert und dem Teufel kenntlich, den sie durch eine leichte Berührung des Kopfes mit ihrer linken Hand zu ihren Füssen schleudert. Ueber die Bilder waren die Namen in gothischer Mönchsgitterschrift geschrieben, aber nur schwache Reste

davon sind erhalten. Die Heiligenscheine sind durchweg grosse, in der Farbe des Mantels oder Kleides ausgefüllte Scheiben, jedoch ohne Andeutung von Strahlen. Die äussere Einfassung bildet ein weisser, ursprünglich wohl rother und gelber Doppelring. Die Felder zeigen abwechselnd Lilagrau und Braun, wie in der ganzen Kapelle, und sind mit goldenen Sternen bedeckt. Die Bordüren sind grün.

Auf der rechten Seite der Nische sind angebracht, dem Fenster zunächst St. Dyonis im Diakonenkleid, den Kopf in der Hand, aber — aus ästhetischen Gründen — doch mit dem Nimbus über dem Stumpf des Halses; St. Apollonia mit Buch und Zange, eine der besten Figuren, bei aller Kleinheit des Massstabs durch die Grösse der Formen imponirend; endlich eine heilige Nonne, die man für Katharina von Siena halten würde, wäre nicht die Kapelle fast ein halbes Jahrhundert vor ihrer Kanonisation ausgemalt worden. Es ist eine treffliche Figur und dazu gut erhalten. Wen sie vorstellen mag, ist bei dem Mangel an Attributen schwer zu sagen, vielleicht eine jener in der fränkisch-schwäbischen Grenzgegend viel verehrten Aebtissinnen wie Lioba von Bischofsheim, Thekla von Kitzingen, Elisabeth von Schönau oder Hildegunde, wenn nicht Notburga oder Regiswind. Ein langes weisses Schleiertuch umrahmt das liebliche fromme Gesicht der heiligen Leserin, verhüllt aber doch nicht ganz die goldigen Locken. Ueber dem weissen Kleid liegt ein dunkler blaugrüner Mantel, dessen lilagraues Futter sichtbar wird. Die Linke macht die Gebärde des Segnens, die rechte Hand, die das hellgrüne Andachtsbüchlein hält, fällt vor anderen durch ihre schöne Form auf. — Die Heiligenscheine der drei Figuren — abwechselnd grün, roth und blau ausgefüllt — sind, wie man deutlich erkennt, von einem blassrothen und einem schwarzen Ring umgeben. Das Roth ist stellenweise abgefallen, so dass der weisse Malgrund zum Vorschein gekommen ist, und das Schwarz ist wie vielfach in diesen Bildern durch Oxydation aus kupferhaltigem Gold entstanden.

In dem flachen Tonnengewölbe über der Fensternische sieht man das Schweisstuch der heiligen Veronika in der in Schwaben üblichen Weise dargestellt. Der Grund des Feldes, gleichsam ein Ausschnitt aus dem verfinsterten Himmel der Kreuzigung Christi, ist tief dunkel. Die Wolken sind grau. Vier Engelchen, zwei in röthlichen, zwei in hellblauen Kleidern, halten das weisse Tuch an den Ecken. Sie fassen mit beiden Händen an und schwingen erregt die grünen buntgeränderten Flügel. Einer vorn links, sitzend, während die anderen sich auf ein Knie niedergelassen haben, wendet wie verzweifelnd vor Schmerz das Köpflein von dem traurigen

Anblick ab; der zweite rechts schaut voll Theilnahme auf ihn. Diese vier Figürchen sind wirklich allerliebst. An der Zeichnung ist kaum etwas auszusetzen. Gesichtsausdruck und Gebärde sprechen zur Seele. Auch noch im Zustand der Zerstörung. Die an dieser Stelle besonders stark wirksamen Einflüsse der Witterung haben nämlich in der ganzen Nische Sprünge und Abblätterungen veranlasst. Die Wandflächen sind zerkratzt und zerrissen, die Farben verblasst. Jesu Haupt ist ergreifend schön, aber die lang wallenden Haare haben stark gelitten und der goldene Kreuznimbus ist schwarz geworden. Ein verklebter Riss geht quer durch.

Was die Nische sonst noch an bildnerischem Schmuck enthielt, rechts, links und unmittelbar unter dem kleinen Fenster selbst, war offenbar arg mitgenommen gewesen und ist jetzt überstrichen. Das bisher Angegebene entspricht genau der zweiten auf allen Wänden der Kapelle herumlaufenden Reihe der Compositionen, das Fehlende aber der dritten, die jetzt, wie schon gesagt, überall unter einem Kalküberzuge versteckt ist.

Die Fensterwand selbst ist mit drei grossen Darstellungen geschmückt, welche die Nischenöffnung umrahmen, einer Kreuzigung in der grossen Lünette, einer Madonna in der Glorie und einer Anbetung der heiligen drei Könige auf den Seiten. Die erste Composition enthält zahlreiche Figuren. Der dunkelrothe Grund passt trefflich zum Gegenstande. Die Anordnung in dem Halbrund ist recht gut; die Auffassung lebendig, ja dramatisch. Links die herkömmliche Gruppe der Frauen um die ohnmächtig umsinkende Mutter, neben ihr die Hände ringend Johannes und erschrocken der Hauptmann, der die Lanze gegen Jesu Brust gerichtet hat. Im Hintergrund spottende Juden, Figuren mit höchst lebendigen Köpfen und ausdrucksvollen Gebärden. Rechts vom Kreuz der wie immer überaus hässliche Kriegsknecht, der den Schwamm auf der Stange empor hebt. Dazu ein halb Dutzend anderer Gestalten in bändergeschmückten Turbanen oder Kopftüchern, Krieger mit Schwert und dem nie fehlenden grossen Schild, Richter, Zuschauer, zum Theil mit schönen alten Köpfen. In den beiden Winkeln knieen zwei Ehepaare ritterlichen Geschlechts, die durch die interessanten trefflich gezeichneten Gesichter auffallen. Es sind die Stifter der Wandbilder, die Erbauer der Burg und Kapelle, Dynasten von Hirschhorn am Neckar. An der das Halbrund einfassenden unteren Bordüre sieht man zweimal ihr Wappen und zwei Weihekreuze, in symmetrischer Vertheilung aufgemalt. Vier Spruchzettel ziehen sich über den Figuren hin. Von ihrem Inhalt, wohl Bibelsprüchen, ist nichts mehr zu entziffern.

Die zahlreichen Figuren, man kann nicht anders sagen, sind

geschickt in den Raum hineingepasst. Der Meister mag ein gutes Vorbild gehabt haben. So lobenswerth nun die Composition im Ganzen, so verständlich der Ausdruck in Köpfen und Gebärden, so ungeschickt und mangelhaft ist die Zeichnung, so hässlich manches Detail, so handwerksmässig roh die Ausführung einzelner Gestalten. Doch mögen Zerstörung und Versuche der Reparatur die Hauptschuld an dem ungünstigen Eindruck tragen, den man jetzt von dem Bilde erhält. — Das Kreuz ist hoch und der Querbalken sehr breit. Jesu Unterleib ist stark ausgebogen und wie aufgedunsen. Die ganze Gestalt überlang, mager, in den grünen Schatten des graugelben Fleisches wahrhaft grausenerregend. Die Arme entsetzlich dürr und um ein Drittel zu lang. Der Kopf allzu stark auf die rechte Schulter gesunken. Wahrhaft ein Bild des Jammers, ein Bild des Knechtes Gottes, der arm ist und hässlich, ein geknicktes Rohr, ohne jeglichen tröstlichen Hauch der himmlischen Milde und Hoheit des Erlösers — aber wie alle diese populären handwerksmässigen Darstellungen von krasser und grosser Wirkung auf das Volk, vielleicht grade wegen des Mangels an aller Beschönigung. Auch die Madonna ist eine ganz schlechte Figur. Die Zeichnung der alterthümlich gestreckten Gestalt ist geradezu kindlich, aber die Bewegung ist erschütternd wahr. Unter den Frauen, welche die Ohnmächtige umgeben, sind zwei im Ausdruck gut. Im Uebrigen fallen noch zwei Männerköpfe durch die Schönheit der Umrisse auf. Allgemein — und dies ist das Beste — sind die Affekte des Schmerzes und der Verzweiflung, des Mitleids, des Erstaunens und des Spottes durch Ausdruck und Gebärde unverkennbar deutlich gemacht. Mag Uebertreibung, Gewaltsamkeit und künstlerisches Unvermögen in diesen alten Bildern fast bis an die Lächerlichkeit heranführen, zum Lachen ist das Ding nicht. Die alten Meister haben doch zu viel bitteren Ernst hinein gelegt.

Nicht ohne Verwunderung mag man den grossen Abstand zwischen dieser Composition und den vielen Einzelfiguren bemerken. Dort schlechte Proportionen, hier richtige Verhältnisse, aber dort bewegte Handlung und Viele, hier feierliche Ruhe und Einzelne. Fast möchte man die Kreuzigung für älteren Datums halten. Das Richtigere jedoch ist, dass der Maler wohl wie fast alle seiner Zeit würdigen Ernst, stille Betrachtung, religiöse Innigkeit in passiven Figuren auszudrücken verstand, der Darstellung dramatisch belebter Scenen aber nicht gewachsen war. Uebrigens ist es wahrscheinlich, dass noch ein Geselle mitgearbeitet hat, denn es lassen sich ziemlich deutlich zwei verschiedene Hände durch das ganze Werk verfolgen.

Setzen wir unsere Besichtigung fort, so treffen wir auf der Fensterwand rechts von der Nische auf die imponirende Gestalt der verherrlichten Gottesmutter. Wirkungsvoll hebt sich dieselbe vom dunkelrothen, jetzt fast schwarz gewordenen Grunde ab. Eine Krone ziert das Haupt. Rothe Strahlen mit schwefelgelben Spitzen gleich flammenden Schwertern gehen vom ganzen Leibe aus. Alle Unvollkommenheit der Zeichnung, alle Strenge der alterthümlichen Auffassung wird durch einen leisen Ausdruck lieblichen natürlichen Gefühlslebens gemildert. Die Mutter neigt ihr schönes Antlitz voll Innigkeit dem Kinde zu. Dieses, zart, ja schmächtig, nur mit dünnem Linnen umhüllt, bewegt sich lebhaft und wendet der Mutter sein ganzes Interesse zu. Zu ihr dreht es das Köpfchen um, nach ihrem Halse strebt es, um sie zu liebkosen. Die Madonna ist noch halb Mutter, halb Himmelskönigin; der Jesusknabe hat der Welt vergessen, der er als Erlöser seinen Segen spenden soll, und ist nur Kind. — Eine frühe Ahnung jener einfach menschlichen Kunst, die da kommen sollte! — Die Farben sind zwar theilweise verblasst. Alles Gold an Zierrathen und Nimben ist schwarz geworden. Der rothe Grund hat sich mit dunkler Kruste überzogen. Nur die himmelblaue Ausfüllung der Heiligenscheine hat sich wohl erhalten. Aber immerhin bleibt der Eindruck ein würdiger.

Dieser Madonna entspricht auf der linken Seite der Nische die Anbetung der Könige. Die Beschränktheit des Raums zwang den Meister zu einer Auskunft aus der Verlegenheit, die man nicht gerade loben kann. Er musste die Composition in zwei Gruppen zerlegen, hat sich aber im Uebrigen der Schwierigkeit nicht übel entzogen. Auf der Fensterwand ist die heilige Familie angebracht, auch für sich allein eine ganz ansprechende Darstellung herzlichen Beisammenseins. Auf der linken Langwand aber, die den heiligen Kriegern und Fürsten gewidmet ist, ist die lange Reihe der gepanzerten Ritter abgeschlossen durch die drei Könige, die dem göttlichen Kinde ihre Geschenke bringen. Es ist also die Kante der Ecke, welche Wände und Bilder trennen sollte, in alterthümlicher Weise ignorirt.

Der Vorgang ist in der typischen Weise dargestellt. Joseph ist alt, hat sich die grüne Mantelkapuze fest über den Kopf gezogen und lehnt mit verschränkten Armen an dem Pfosten der Hütte, der den Wohnraum der Familie von den Thieren und ihrem Stalle trennt. Maria, mädchenhaft jugendlich und liebenswürdig aufgefasst, neigt voll Güte und Gnade das Haupt vor den Gästen. Das Kind streckt seine Händchen aus und empfängt die Huldigung des knieenden Kaspar. Aus dem Hintergrund tauchen, wenn

die Reste richtig gedeutet sind, Kopf und Flügel eines anbetenden Engels auf. Der Aelteste der Drei, Kaspar, kniet. Ueber sein königliches Kleid fällt ein gewaltiger Mantel herab, dessen weite schwere Falten den Boden bedecken. Melchior hinter ihm in langem, buntem Gewand steht und hält seine Gabe, eine Krone oder Schale, weit vor sich hingestreckt, in der Linken. Der Mohr sitzt noch zu Rosse. Die Anordnung ist diesmal recht geschickt gemacht und in den Hauptpersonen zeigt sich sogar ein besseres Verständniss für Verhältnisse und Körperformen als sonstwo. Aber leider hat gerade dieses Bild, ursprünglich eines des vorzüglichsten in der ganzen Kapelle, am allermeisten gelitten. Von den drei Königen ist nicht viel mehr als die Aufzeichnung und ein leichter Farbenschein übrig geblieben.

An die Madonna in Gloria schliesst sich die rechte Langwand mit einer Fülle von Bildwerk an. Es waren ursprünglich sechsunddreissig Einzelgestalten, jede in einem rechteckigen Rahmen von stark 90 cm Höhe und 30 cm Breite, in 3 Reihen übereinander angeordnet. Die ganze Wand mit Einschluss des niedrigen Sockelbandes und der Bordüren ist 3 m 20 cm hoch. Die Köpfe der Figuren in der obersten Reihe stehen schon auf der geneigten Fläche des Gewölbeansatzes. Die Felder sind abwechselnd roth und lilagrau ausgefüllt, und zwar so, dass die beiden Langwände sich genau entsprechen, auf jeder aber immer verschiedene Farben übereinander und nebeneinander zu liegen kommen. Die Einfassungen sind grün gemalt. Auf einem oberen Band, dem zweiten von der Wölbung her, sind die Wappen der Besitzer der Burg und ihrer Verwandten angebracht, an zwei Dutzend, denn über jedem Durchschnittspunkt der Rahmen und der Bordüren sitzt ein Schild. Die unterste Bildreihe ist überstrichen, aber die Umrisse sind theilweise noch sichtbar und Heiligenscheine und Rahmen treten sogar stark zu Tage. Ueber den Gegenstand dieser Darstellungen lässt sich freilich eine weitergehende Vermuthung nicht aussprechen. Es handelt sich offenbar um Einzelfiguren von männlichen oder weiblichen Heiligen; nur in der Nähe des Fensters muss — und dies rechts und links — eine grössere Composition ausgeführt gewesen sein, denn die Nimben und Felder liegen nicht in der Linie der oberen Reihen. Namen sind nicht erhalten. Wohl aber liest man Reste derselben auf dem Bande über den mittleren Gestalten ohne besondere Schwierigkeit. Etwas Merkwürdiges findet man in der abschliessenden grünen und weissen Doppelbordüre am Gewölbeansatz, ein deutsches Glaubensbekenntniss in der Mönchsschrift des fünfzehnten Jahrhunderts. Man mag sich billig über diesen unge-

wöhnlichen Kirchenschmuck wundern und könnte auf den Gedanken kommen, dass er erst in der Zeit der Reformation, der die Herren von Hirschhorn eifrig zugethan waren, auf die Bordüre aufgemalt worden sei. Die Schrift hat übrigens hier nicht minder als an andern Stellen gelitten.[1])

Das Bildwerk der Wand selbst wird man im Einzelnen nicht ohne grosses Interesse betrachten. Es umfasst mit Abrechnung der untersten Reihe noch vierundzwanzig Figuren von trefflicher Zeichnung, kräftiger harmonischer und doch nicht eintöniger Färbung und guter Erhaltung. Oben in langer Linie die feierlichen Gestalten der Apostel, darunter zehn weibliche Heilige und ihnen zugesellt vom Fenster her Johannes der Täufer und Paulus, als die Ersten nach den Jüngern des Heilandes. Der Täufer »Sct. Johannes bapti.« erscheint lange nicht so alterthümlich rauh und wild, struppig und borstig, wie man es von ihm gewohnt ist. Er ist ein milder Mann, ein wirklicher Vorläufer des Verkündigers des Evangeliums, trägt Buch und Lamm und hat in seiner Haltung und dem Ausdruck des wirklich schönen langbärtigen Kopfes etwas Würdevolles. Paulus ist in seinem Auftreten ganz felsenfester Glaube, Kraft so hart und Wahrheit so scharf wie sein gewaltiges Schwert. Alt und doch fest, tief in Gedanken versunken, wahrhaft hoheitsvoll steht er da. Es bedurfte nicht seines mächtigen rothen Mantels und des Buchs und Schwertes, um den thatkräftigsten aller Apostel zu kennzeichnen, der vom letzten zum ersten geworden ist.

Wie ganz anders die lieblichen Jungfrauen, die in langer Reihe seiner Führung folgen! »Scta Katherina«, »Scta barbara virgo«, »Sct. Dorothea virgo«, »Sancta Agnesa«, »Scta Margareta«, »Sancta Cecilia«, »Sancta Cristina«, »Scta Lucia«, »Scta Gerdrudis«, »Scta Justina«. Lauter Jugend und Holdseligkeit. — Richtige Zeichnung der Formen, vornehme Ruhe der Haltung, Schönheit der Köpfe, eine Fülle von Ernst, Anmuth und Milde, Reichthum, höchste Mannigfaltigkeit und geschickteste Anordnung der Draperien, dazu sorgfältigere Ausführung und gute Erhaltung — das wäre es etwa, was neben der kräftigen und doch lichten Färbung dem Bildwerk dieser Reihe und der ganzen Wand einen gewissen Vorzug vor den übrigen giebt. Die Beschränkung auf die Farben Roth, Grün

---

[1]) Das Glaubensbekenntniss über den Aposteln in der dritten Bilderreihe ist doch wohl ursprünglich. Noch einmal im Bereiche deutscher Kunst findet sich so das Credo mit den Aposteln, nämlich im Chor der Kirche zu Dollenstein bei Eichstätt. Das Werk wurde 1874 aufgedeckt und 1878 von Maler Loosen restaurirt. Ausgezeichnete Arbeit der Frühzeit des 14. Jahrhunderts. Otte, Handbuch der kirchl. Kunstarchäologie. 5. Aufl. II, 612.

und Blau mit wenig Weiss für die Gewandung hat dem Werke auch nur zum Vortheil gereicht. Freilich mag man die geneigte Kopfhaltung etwas eintönig finden, aber sie entspricht dem Charakter der dargestellten Personen und dem Charakter des gottesdienstlichen Raumes. Der gothische Stil kennt keine andere Auffassung der heiligen Frau, die wie jede andere in der Kirche zu schweigen hat. Immerhin hat der alte Meister das Bedürfniss gefühlt, ausser mit Draperie und Kolorit auch durch die Anordnung ein wenig Abwechslung in die Reihe zu bringen. Von Individualisirung der Köpfe kann freilich nur bei den Männerfiguren die Rede sein, aber da mit Recht und Fug, wiewohl geistiges Leben überall ausgesprochen ist. Aber er hat, stets unter Beobachtung der unerlässlichen Symmetrie, einzelne Gestalten etwas bewegt und andere zusammengehörige einander zugewandt oder zugeneigt. Man fühlt heraus, nur die Rahmen haben ihn gehindert, eine leichte Gruppenbildung zu versuchen. Ein zweites Merkzeichen der Kunst, die da kommen sollte!

Mag man nun immer da und dort Ausstellungen zu machen haben, im Detail wird man an diesen zehn Mädchengestalten viel Schönes finden, zumal die oft so ungefügen und störenden Attribute zur Erhöhung der malerischen Wirkung nicht mehr überall beigesetzt sind. Katharina's liebreizendes Gesicht ist von langen blonden Locken umrahmt. Die grossen Augen sind züchtig und demüthig gesenkt. Die kleinen Hände, zu schwach, die mächtig grossen Attribute, Schwert und Rad, zu tragen, berühren die Marterinstrumente nur leise. Barbara, deren Gewänder in reichsten flüssigen Falten niederfallen, trägt Palme und Thurm, aber von gemässigten Dimensionen, Dorothea hält ihr Blumenkörbchen. Die Rosenheilige ist fast noch ein liebliches Kind. Voll anmuthiger Scheu schaut ihr zartes rundes Gesichtchen aus der nonnenhaften Verhüllung heraus. Spottend, so heisst es in der Legende, hatte ihr der Heide Theophilus zugerufen, als sie zum Richtplatz schritt, sie möchte ihm doch einige Blumen aus dem Garten ihres himmlischen Bräutigams schicken. Da kam auf ihr Gebet ein Engelknabe und brachte ihr in einem Tüchlein drei Rosen und drei Aepfel. Den sehen wir hier auf dem Bilde, wie er in lebhafter Bewegung seinen Auftrag ausrichtet. — Agnes, die Patronin der Unschuld, mit den typischen Zügen, ist an dem Lamm auf ihrer Rechten, Margaretha an ihrer vorgebeugten Haltung, dem gefesselten Drachen und dem schwachen Stabe kenntlich, der das Unthier niederzwang. Leider sind beide Gesichter, unter denen das Margaretha's besonders zart und innig ist, etwas verwischt und verblasst. Bei Cäcilia, der folgenden, machen sich die grünen

Schatten der Carnation zu unangenehm bemerklich; dagegen ist die Draperie wie ein kleines Meisterstück ausgefallen. Christina, in rothem Kleid und blauem Mantel, tritt in vornehmer Madonnenweise auf, aber doch neigt sie leise das Haupt über dem Zeichen ihres Marterthums und Sieges. — Das hochgegürtete Kleid, der rothe Mantel, die zierliche schlanke Gestalt und das weisse Häubchen lassen die nächste Heilige fast wie das Töchterlein der ritterlichen Burgfamilie erscheinen, das der alte Meister hier portraitirt hätte, aber ein wahrhaft rührender Ausdruck des Schmerzes in den schönen kindlichen Zügen, der brechende Blick und das durch den Hals getriebene Schwert sagen uns zur Genüge, dass es St. Lucia ist, die jugendliche Blutzeugin vom alten Syrakus, die Schützerin der armen Blinden. Gertrud heisst die Nächste. Ein langes weisses Gewand mit gelblichen Schatten umhüllt ihren Leib, ein gleichfarbiger Schleier das Haupt. Ist es die bekannte Tochter Pipins von Landen, die Zuflucht der Dürftigen und der Reisenden, der die versöhnten Feinde »Minne« tranken, die Patronin zahlloser Spitäler? Möglich, doch spricht die Wahrscheinlichkeit für Gertrud, die Tochter der heiligen Elisabeth, die Prämonstratenseräbtissin von Altenberg. Weder von der Lilie noch von den Ratten und Mäusen der Ersteren ist etwas zu sehen, und das aufgeschlagene Buch, in dem die heilige Frau andächtig liest, spricht auch eher für die letztere Annahme. — Es folgt eine schöne Figur in grüner und rosarother Gewandung von königlichem Anstand, in leiser Bewegung dargestellt. Sie trägt kein Attribut ausser der Palme. Es ist Justina, die Heilige von Nikomedien, deren Legende in den Wandgemälden zu Brauweiler erzählt ist, ohne Dämon, ohne Beil und ohne Kessel. Würdig schliesst sie den Chor der frommen Jungfrauen, deren Namen so manches Mal in langer Litanei mögen angerufen worden sein, wenn die Reihe der über ihnen stehenden heiligen Zwölfboten abgebetet war.

Streng und schwer machen sich über den weichen Frauengestalten die Apostelfiguren. Ernsteren Ausdrucks, dunkler in der Farbe, stehen sie da, alte langbärtige Männer, mit faltigen Gesichtern, kahlköpfig zum Theil, in grandiosen Mänteln, die Einen in feierlicher Ruhe, die Anderen in energischer Erregtheit, einzeln und insgesammt wirksam für Auge und Gemüth, gut und kraftvoll von geübter Hand auf die Wand gemalt. Die Draperien sind ausgezeichnet, einzelne Köpfe sehr schön, die Zeichnung, wenn man von den Händen absieht, durchweg ohne besondere Mängel, die Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, der Haltung, der Farbe die höchste, die dem Meister erreichbar war. Die Namen

waren, nach schwachen Spuren zu schliessen, in den Feldern nebenbei geschrieben, sind aber jetzt so gut wie verschwunden. Da auch die in etwas derben volksthümlichen Formen gegebenen Attribute ein wenig undeutlich geworden sind, ist es nicht so leicht, die einzelnen Figuren von einander zu unterscheiden. Ueberhaupt ist es, wie jeder Kundige weiss, mit der sicheren Bestimmung der Apostelgestalten eine eigene Sache. Die Kennzeichen stehen nicht einmal alle fest. Nur für die wenigsten haben sich ganz unveränderliche Attribute oder bestimmte Gewandfarben herausgebildet. Auch mangelt es an einer bestimmten Reihenfolge. Die alten Meister scheinen in dieser Beziehung viel Freiheit gehabt zu haben. Oefters mag die Rücksicht auf die malerische Wirkung stärker gewesen sein als jedes Bedenken. Ueberhaupt aber überwog die Anschauung von den »Heiligen Zwölfboten« in ihrer Gesammtheit als Jüngerkreis, und Erforderniss war nur, dass die wenigen feststehenden Typen der Hauptapostel gewahrt wurden.

Den Ehrenplatz neben der Madonna in Gloria nehmen Petrus und Johannes ein, genau über dem Täufer und Paulus. Jener trägt seinen grossen Doppelschlüssel. Johannis Giftgefäss aber oder Kelch ist in der Hand des guten schwäbischen Meisters zum Doppelbecher, zum deutschen Römer geworden. Vielleicht war er der Meinung, der Lieblingsjünger des Herrn dürfe nicht hinter dem Apostelfürsten zurückstehen und multiplizirte ihm nach eigener Idee sein Attribut. Wahrscheinlicher aber ist, dass er als richtiger Schwabe mehr an etwas anderes als die Legende dachte. Ich meine die uralte Johannesminne, die am Tage dieses Jüngers, dem 27. Dezember, getrunken wurde. Zu der aber gehört doch ein deutscher Becher und kein solch' wälsches antikisches Gefäss. So mochte der wackere Maler kalkuliren, und geben wir ihm Recht! Dass aber zahlreiche Erinnerungen an die heidnische Götterwelt in die Geschichte der christlichen Heiligen verflochten worden sind, ist eine zu bekannte Thatsache, als dass darüber ein weiteres Wort zu verlieren wäre. Matthäus, der Dritte, wenn wirklich dieser Apostel gemeint sein sollte, ist nicht wie gewöhnlich durch Buch und Engel als Evangelist, sondern durch einen grossen Geldbeutel als jener Levi charakterisirt, den der Herr vom Zollstock weg zu seiner Nachfolge berief. Sollte aber der wunderliche verwischte Gegenstand, den die Figur in einer Hand vor sich hält, nicht eher die Muschel oder gar den dreieckigen Hut des ältern Jakobus, des Beschützers der Compostellapilger und der Wallfahrer überhaupt, vorstellen? Jedenfalls stimmen Haltung, Kopf und Gewand mehr zum Letzteren als zu Matthäus.

Andreas, auffallend durch sein schönes ehrwürdiges Haupt, ist an dem kolossalen schiefen Kreuz, der jüngere Jakobus an dem Walkerbaum, der hier freilich wie so oft auch anderwärts einem grossen Fidelbogen höchst ähnlich sieht, Philippus an dem hohen Kreuzstab kenntlich. Bartholomäus, der siebente in der Reihenfolge, hält sein stehendes Attribut, das Messer, Thomas, der Patron der Zimmerleute, sein Richtmass. Die folgende Gestalt, nach ihrem Marterinstrument zu schliessen, das ebensogut ein Beil als der Rest einer Säge sein kann, möchte Simon vorstellen. Das Schwert im nächsten Feld charakterisirt die Figur als den älteren Jakobus oder richtiger wohl als Matthäus, der zwar sonst dafür die Hellebarde trägt, aber ebenso wie der Pilgerapostel durch das erwähnte Instrument den Tod fand. Der heilige Mann im elften Rahmen ist Judas Thaddäus mit der Keule, der im letzten endlich Matthias, der nachgewählte, mit einem seltsamen Marterzeichen. Soll es, wie herkömmlich, eine Axt sein, oder, wie es auch vorkommt, eine Hellebarde, oder ein Streithammer oder gar ein eiserner Dreschflegel? Klug zu werden ist aus dem Ding nicht, aber grauslich genug hat es der wackere schwäbische Meister gemacht und nach seiner Meinung damit sicherlich seine Aufgabe aufs Beste gelöst.

Doch lassen wir die entsetzlichen Marter- und Todeswerkzeuge! Mögen sie auch lange nicht so grässlich ausschauen, wie man es anderen Ortes sieht, etwas Unsympathisches haben sie immer und das überträgt sich auch auf die sonst so edlen und trefflichen Gestalten der Apostel. Die mittelalterliche Welt konnte sich in der Vergegenwärtigung solcher Leidensscenen nicht genug thun; heute wird man des ewigen Denkens an Hauen, Zwicken, Stechen, Bohren und Brechen leicht müde. Bei den zwei herrlichen Frauenbildern, mit denen die Thürwand geschmückt ist, wird es uns angenehmer zu Muth sein. Gelitten haben sie auch, aber von dem Anblick ihrer Leidenszeichen bleiben wir verschont. »Scta Martha virgo« heisst es über der einen Figur, rechts vom Eintretenden, »Scta Walburgis« über der andern auf der linken Seite. Sie sind sorgfältig ausgeführt, in grossen vollen Formen von breiter Behandlung; einfach menschlich schöne Gestalten. Die beiden Felder sind grösser: sie entsprechen genau jenen beiden auf der Fensterschmalseite, welche mit den Darstellungen der Madonna und der Anbetung der heiligen drei Könige ausgefüllt sind. Diese Gegenüberstellung und der in die Augen fallende Platz veranlasste den Künstler, sich hier besondere Mühe zu geben. — Martha trägt nur ihren Weihwedel. Weihwasserkessel und Dämon sind bei Seite gelassen. Es handelte sich offenbar darum,

jene Heilige darzustellen, deren Fest am 21. Mai gefeiert wird, Martha, die Mutter des seltsamen Säulenheiligen Simeon von Antiochien, der dreissig einsame Jahre auf seinem Kapitell in der Luft zubrachte. Wie kommt unser alter Meister aber dazu, sie virgo die Jungfrau zu nennen? Martha, die Schwester Lazari, die treffliche Wirthschafterin, kann ja nicht gemeint sein, denn wie ein Kochlöffel sieht dieser Weihwedel nimmermehr aus. Sicherlich haben wir es mit der namensgleichen Schutzpatronin gegen Geister, Hexen und Dämonen zu thun und unter ihren Füssen rechts vom Eingang müssen wir uns denn auch den Kessel mit dem geweihten Wasser angebracht denken. Der Maler hat, wie die meisten seiner deutschen und italienischen Zeitgenossen, die beiden Legenden zusammengeworfen und eine neue Heilige kreirt. Sei's ihm verziehen, denn seine jungfräuliche Martha ist nicht schlecht! Noch besser aber ist ihm Walpurgis gelungen, die Aebtissin von Heidenheim, die am ersten Mai kanonisirt wurde und deren Name darum mit Hexenfahrten und Walpertsfeuer verknüpft blieb. Ein Weib von grossartigen Formen des Leibes und der Gewandung steht sie da, hoch und hehr, wie die altgermanische Frühlingsgöttin selber, deren Sage und Bild in ihre Legende verflochten ist. Ihre Rechte hält den Aehrenbüschel. Ein Blumenhain auf dem dunkelrothen Grunde umgibt die Gestalt, die die stolzen Farben der Himmelskönigin trägt. Das Haupt freilich trägt auch sie demuthsvoll geneigt. Die Erhaltung ist für die lange Zeit — fast ein halbes Jahrtausend — und die manchfache Misshandlung eine verhältnissmässig gute. Das rothe Kleid ist jetzt allerdings weiss geworden, aber der Mantel hat noch sein Blau behalten.

Martha und Walpurgis sind die Symbole der Heiligkeit und Reinheit des geweihten kirchlichen Ortes. Sie sind an den Eingang gesetzt, denn sie sollen die bösen Geister abwehren. Weiter draussen aber an der Thür selbst wachen reisige Kriegsmänner, die Gewalt mit Gewalt zurückweisen, die himmlischen Schützer der Kirche, Vorbilder des wahren Ritters.

Die ganze Thürnische war ursprünglich ausgemalt. Dieselbe ist tief, nach aussen etwas verengert, wie die Fensternische mit flachem Tonnengewölbe geschlossen. Die ungefähr 1 m breiten und 2 m hohen Seitenwände boten Raum für vier Bilder. Ein fünftes hatte im Stichbogen an der Decke Platz gefunden. Von diesen ursprünglich vorhandenen fünf Darstellungen sind nur zwei erhalten — im linken Thürgewände St. Martin, in der Bogenlaibung die segnende Hand Gottvaters. Alles Andere ist überstrichen oder dick mit Kalk beworfen.

Der christliche Reitersmann ist so hässlich wie der Bettler,

mit dem er seinen Mantel theilt, und so plump wie sein Gaul, auf dem er einhertrabt, das Bild werthlose Gehilfenarbeit und arg zerstört. Kein grosser Verlust. Dagegen ist die Hand in dem oberen Feld merkwürdig gut gearbeitet und merkwürdig gut erhalten.

Die alte christliche Kunst trug gerechte Scheu, Gottvater, den Ewigunsichtbaren, bildlich darzustellen, und beschied sich, die Gegenwart des Allmächtigen durch die segnende Hand, durch den aus den Wolken reichenden Arm zu symbolisiren.[1]) Das Erstere ist hier der Fall. Ein schöner Gedanke aber war es, diese Hand über der Thür anzubringen: sie soll dem Eintretenden Symbol des hier gespendeten Segens und des hier gebotenen Friedens sein. Der Modus der Segenspendung ist natürlich der lateinische, doch ruhen die ausgestreckten Schwurfinger nicht, wie sonst wohl, auf dem Kreuznimbus. Eine feurige Glorie umgibt die Hand. Ein farbiger Rahmen schliesst das Bildchen wie alle andern ein. Richtige Zeichnung und naturgemässe Färbung machen es zu einem kleinen Kunstwerk und geben vom Können des Malers einen guten Begriff. Durch die Seltenheit dieser Verwendung des Motivs und bessere Erhaltung darf es besonderes Interesse beanspruchen.

Was sonst noch in der Thürnische gemalt war, lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, jedoch kann man von vorn herein vermuthen und aus den schwachen noch vorhandenen Spuren schliessen, dass auch die übrigen Darstellungen heilige Reitersmänner zum Gegenstand gehabt haben. Ueber dem Eingang selbst aber wurde ein Bild des Friedens angebracht.

Das Bogenfeld in der ganzen Breite der Thürwand nimmt nämlich, der Kreuzigung entsprechend, die Verkündigung ein. Die Composition weicht in Nichts von der herkömmlichen ab. Gabriel schwingt seine bunten Flügel und trägt seine weisse Lilie, Maria kniet vor dem Betstuhl und kreuzt ergeben die Hände auf der Brust, Gottvater in der Glorie, vielleicht mit der Taube, wird in der linken obern Ecke des Bilds im halbrunden Ausschnitt sichtbar. An der ausführlichen Beschreibung des Beiwerks muss der alte Meister besonders Gefallen gefunden haben. Man sieht da das gothische Wohnhaus der Madonna, die zwei Fenster und die Vorhalle, den rothgelben Mosaikboden drinnen, den grünen Grasboden draussen.

---

[1]) Wo die leibhaftige Gestalt Gottvaters durchaus erforderlich war, wie in der Darstellung der Schöpfung oder anderer alttestamentlicher Scenen, wurde bekanntlich die des Sohnes auf ihn übertragen. Der uns so geläufige Typus eines würdevollen Greises mit langem Bart, im Kostüm des Papstes oder Kaisers, hat sich erst in der Spätzeit des Mittelalters ausgebildet. Vergl. Otte, Kirchl. Kunstarchäologie I, 518.

Gürtel und Andachtsbuch liegen auf der Bank, das Gebetpult steht in der Mitte der Kammer, am Pfeiler hängt die kleine Lampe. Anderes ist nicht mehr bestimmbar. Der Grund ist wie in der gegenüber liegenden Lünette dunkelroth, der Massstab der Figuren, der geringeren Zahl und dem weiteren Raum entsprechend, im Verhältniss grösser, der Charakter des Bilds, wenigstens in den Personen, alterthümlich streng, ähnlich den Typen des romanischen Stils. Die Verhältnisse sind äusserst schlanke, gestreckte, der Contour verläuft wie eine Wellenlinie gewunden, Bewegung und Ausdruck sind linkisch und übertrieben, jedoch eindringlich und nicht misszuverstehen. Die Farben sind jetzt wohl verblasst oder verrieben, aber die Umrisse solid eingegraben und wohl erhalten. Der Kopf der Madonna ist durch Beschädigung entstellt, der Engel macht eine schlechte Figur.

Zeichnung und Färbung weisen Verkündigung und Kreuzigung zusammen mit dem noch zu beschreibenden Deckenbild in eine Kategorie. Der alte Meister wird diese Stücke persönlich ausgeführt haben und hat dabei an die älteren Vorbilder gedacht, oder geglaubt, in den grossen ernsten Compositionen sich mehr an die Strenge des früheren Stiles binden zu sollen. Ist das Letztere der Fall, so mag man sagen, es war nicht zu seinem Nachtheil.

Einen ganz anderen Charakter als die Verkündigung trägt das Bildwerk der linken östlichen Langwand, und zwar um so augenfälliger, je stärker die heutige Verderbniss der Farben ist. Wieder sind es drei Reihen zu je zwölf Feldern, so vertheilt, dass immer vier vor die Altarnische, drei in dieselbe und fünf auf den Rest der Wand bis zum Fenster hin zu liegen kommen. Die dargestellten Personen in den beiden erhaltenen Reihen sind oben gewappnete Kaiser, Könige und Fürsten, unten Kriegsmänner und Ritter, die die Kirche unter ihre Heiligen zählt.[1]) Seltsamer Anblick! Nach den ernsten ruhigen einfachen Aposteln und Jungfrauen diese in Eisen und Gold gerüsteten oder in bunte Zeittracht gekleideten Gestalten der ecclesia militans, deren kriegerische Haltung zur komischen Gespreiztheit, deren fester Tritt zum lächerlichen Sturmschritt geworden ist. Sind sie doch eingeschlossen in die engen Rahmen, die zur ruhigen Haltung nöthigen sollten, und rennen, als hätten sie wahrhaftig tausend Stunden

---

[1]) Die Anbringung von so zahlreichen Figuren heiliger Könige und Krieger in kirchlichen Räumen ist nicht häufig, begreiflicher Weise. Für Zwingenberg erklärt sich die Sache leicht, weil der Besteller, selbst ein Ritter, seine Burgkapelle mit Heiligen seines Stands geschmückt zu sehen wünschte. Ein ähnliches Beispiel, aber aus anderen Ursachen, in der Unterkirche von Schwarzrheindorf.

zu laufen, und heben die Füsse, Einer hinter dem Andern, als seien sie Rekruten auf dem Exercirplatz. Man fühlt sich wirklich auf den ersten Blick hin etwas eigen berührt von dieser Heldenschaar, die in Reih' und Glied dasteht, gleich einer Compagnie aufmarschirt, aber so, wie wenn es heisst »Rechtsum!« und die Hälfte macht linksum oder rennt im Laufschritt davon. Und wiederum seltsamer Anblick! Statt Tunika und Mantel und Palme: schwarze Panzer, schwarze Schwerter, schlanke Lanzen, wehende Fähnlein, schwarze Helme; Schienen, Ketten, Dolche, Sporen, Schilde; goldene Kronen, goldene Scepter; weisse Mäntel, bunte Kleider, Zaddel an allen Ecken und Enden.

Und doch nehmen sich die einzelnen Figuren nicht übel aus; nur in ihrer Gesammtheit und in dem heiligen Raum machen sie sich nicht so ganz gut für unser modernes Gefühl. Der alte schwäbische Meister aber hat sie vielleicht mit besonderer Lust gemalt, denn es geht ein frischer Zug dadurch, hat sie vielleicht für das Gelungenste an seiner Arbeit gehalten, wer weiss? Sicherlich haben Herr Hans und Herr Eberhard von Hirschhorn an diesen Helden ihre Freude gehabt. Da tritt doch wirklich Einer auf, wie es einem solchen Eisenmann geziemt, dass die Erde zittert. St. Georg stampft auf seinem Drachen herum, als wollt' er ihn zu Brei zermalmen. Ein Dritter fällt mit dem Spiess aus, als getraue er sich, es mit dem Gottseibeiuns selbst aufzunehmen. Dort wiederum steht Einer, der sieht aus, als käme er eben von der Fehde oder aus dem Hinterhalt, ein wahrer Odenwälder »Raubauz«. — Unsere Altvordern waren doch ein gar kriegsfreudiges Volk und die Lust zum Streiten, und war's auch für die Kirche, lag Allen im Blut. So sind denn auch die meisten dieser heiligen Ritter unter der Hand als richtige Raufbolde ausgefallen, ächte Figuren aus Wenzels und Ruprechts Zeit und dafür so charakteristisch wie die Landsknechte des Frundsberg für das folgende Jahrhundert.

Die Fürsten wahren schon eher ihre Würde und machen ernste Gesichter. Der Kaiser neigt sich vor dem todten Heiland in der Nische des Altars, der Herzog vor dem Kaiser. Doch auch hier ist mitunter das Uebermass der Charakteristik durch Bewegung und Gebärde in unbeabsichtigte Komik umgeschlagen. Jener mittelalterliche Humor, der schalkhaft und harmlos zugleich mitten aus dem heiligsten Ernst hervorblicken kann, der hat auch hier sein Recht gefordert, und zwar etwas grob und grade heraus wie der schwäbische Bauer. So mag man denn über manche Unkorrektheit oder Ungeheuerlichkeit der Zeichnung lächelnd den Kopf schütteln, aber man wird nicht umhin können, sich an der köstlichen Naivetät des alten Meisters zu ergötzen. Der hat ge-

wisslich geglaubt, solcher Gestalt das Wesen christlicher Kriegsmänner im Unterschied zu den stillen Lehrern und tugendsamen Jungfrauen der Kirche seinen ritterlichen Bestellern am Besten ausgedrückt zu haben.

Wahrscheinlich fühlte er auch das Bedürfniss, leibliches Leben, Bewegung, Leidenschaft in die eintönig aufgereihten Heiligen zu bringen, nur that er des Guten zu viel. Zum Vorbild nahm er seine Umgebung. Da war es denn mit dem Conventionellen vorbei. Seine Soldaten wurden derbe urwüchsige Gesellen, die er frisch und keck auf die Wand warf, Odenwälder Junker in Rüstung und Zaddeltracht, übrigens gar nicht uninteressant für den Kenner der Kostümgeschichte. Offenbar fühlte er sich hier weniger beengt als bei den Heiligen in Tunika und Toga, war mehr in seinem Element und schuf Menschen von verwandtem Fleisch und Blut. Die schwachen Versuche allerdings, das Fremdländische und Seltsame an den Mohren und sonstigen »Wilden« der heiligen Armada auszudrücken, sind höchst kindlich und humoristisch ausgefallen.

Was unschön wirkt, ist das Ueberladene in der Tracht. An Hals und Schultern, an den Aermeln, am Gürtel, an den Säumen, überall hängen und fliegen die ausgezackten bunten Lappen. Die Halsbergen sind gar zu riesig, die Sporen zu gross. Schild und Schwert genügten nicht, Lanze und Dolch mussten auch dazu. Zuweilen sieht man den Pfeil an der Stelle der ersteren. Zum Fähnlein am Schaft kommt wohl auch einmal die Pilgerflasche des Kreuzritters und zum Helm die Krone. Die vorherrschenden Farben für Gewandung sind Roth und Blau, meist mit hellem oder geradezu weissem Rand. Weiss sind auch und dadurch von entschiedener Wirkung die grandiosen Mäntel. Am Pelzbesatz fehlt es nicht in der Kleidung der Fürsten. Da und dort sieht man noch einen gelben Schild; sonst ist leider Alles, von den Rüstungen bis zu den Heiligenscheinen, Zierrathen und Kronen schwarz geworden. Schlechtes Metallgold. Das Colorit dieser Wandfläche ist überhaupt durch Verderbniss dunkel geworden. Die Farben sind mit einer Kruste von Schmutz und Staub überzogen, die Umrisse theilweise verwischt, die Gesichter und einzelnes Detail undeutlich geworden.

Wer die wackeren heiligen Männer im Eisenkleid und Panzer sind? Es möchte schwer bei Allen zu sagen sein. Attribute tragen sie nicht, oben fehlen die Namen jetzt ganz, unten sind die Reste nur theilweise zu entziffern. Der schwarze Gepanzerte zu äusserst links in der unteren Reihe ist der römische Centurio aus Cäsarea, der im dritten Jahrhundert den Märtyrertod starb, Sct. Marinus.

»Sctus Eustachius miles« heisst der Zweite, der Allbekannte einst im wildreichen Odenwald. Rüstung und reichste bunte Zaddelkleidung trägt er als Krieger Christi, als Jäger die Mütze des heiligen Hubertus und den Jagdspiess. Hirsch und das Cruzifix auf dem Geweih waren zur Charakterisirung nicht weiter nöthig. Seinem Nebenmann, dem heiligen Moritz, hat die Laune des Malers einen seltsamen Kopfschmuck verliehen, ein überaus dichtes Gelock, das aber ebensogut ein federgeziertes Barett vorstellen kann. Das Ding sieht fast wie jene längliche herabhängende Sturmhaube aus, die man auf den italienischen Fresken der Giottisten so viel findet, und die einer Kapuze oder Zipfelmütze zum Verwechseln ähnlich ist. Höchst martialisch aber macht sich des Ritters Schritt und Blick und die Art, wie er die Linke einstemmt und mit der Rechten seinen Speer packt.

Auf den Führer der thebaischen Legion, die im Rhonethal den Martertod starb, »Sctus Mauricius«, folgt der Armenier, der als römischer Feldherr mit seinen zehntausend Kriegern am Berge Ararat das gleiche Schicksal erlitten haben soll, »S. Achacius miles«, seltsam aufgeputzt und mit einem Haarwald geschmückt, der wie eine Pelzmütze aussieht. Rechts von der Altarnische steht drohend St. Wilhelm, den Schild geschwungen und zum Kampfe fertig, als gälte es, das heilige Grab zu schützen, das man dort hinten gemalt sieht. Neben ihm »Sctus Georgius mrt.« (martyr), wie er nach wildem Streit siegreich das mit der Pilgerflasche geschmückte Fähnlein schwingt und den eisernen Fuss auf den giftig grünen Drachen setzt. Dieses Bild ist durch die Schmutzkruste und eine Unmasse Ritzen arg beschädigt, das nächste, ein heiliger rex, bedeutend besser, das letzte endlich, der Zug der drei Könige, wenigstens in den Umrissen wohl erhalten. Die Einzelgestalten der »Sancti reges Caspar Melchior Balthasar« sind zu einer Gruppe vereinigt, die drei Rahmen in einen einzigen zusammengezogen. Anordnung, Auffassung und der Gegenstand selbst weisen das Gemälde, das letzte der Reihe, auf die anstossende Darstellung der heiligen Familie hin. So wird ein Abschluss zugleich an der Ecke und ein Uebergang zu den Compositionen der Fensterwand hergestellt.[1])

In der oberen Bilderreihe der linken Langwand, bei der wir ja verweilen, entsprechen den sieben ritterlichen Märtyrern sieben Heilige aus dem Fürstenstand, den drei Verehrern des Jesuskindes im neuen Bund die beiden königlichen Seher und Dichter vom alten Bund, David und Salomo. Sie haben vom

---

[1]) Das Nöthige über die Anbetung der Könige wurde schon oben bei der Beschreibung der Gemälde der Fensterwand angegeben.

Heil geweissagt, sie sind Christi Vorfahren; darum stehen sie der heiligen Familie am nächsten. Die schöne langbärtige Gestalt eines würdigen frommen Greises, dessen Aeusseres den friedlichen Herrscher verkündet, — das ist der Sänger des hohen Liedes. Ein langes weisses Kleid und ein blauer Mantel verhüllen das Stahlgewand; statt des Schwertes hält die Hand ein Buch. Sein Vorfahr sang im Kriegslärm Psalmen. Darum spielt er die Harfe und trägt den Hut des Priesters, aber unter dem Purpur heben sich eiserne Schienen und um den priesterlichen Hut schlingt sich die Krone. Die beiden Felder entsprechen dem Raum der drei unteren, wo die Anbetung des Jesuskindes dargestellt ist. Ein Beweis, dass die Ausschmückung der Kapelle wohl nach anderem Plan begonnen, nach anderem weitergeführt wurde. Es scheint, man wollte ursprünglich lauter grössere Compositionen anbringen, ging aber, nachdem die Arbeit durch irgend ein Vorkommniss auf einige Zeit unterbrochen war, bei der Wiederaufnahme der Ausmalung der Kapelle zu Einzelgestalten über. Die Zwölfzahl wollte man aber späterhin doch im Bildwerk der Langwände durchgeführt sehen. Man schmückte deshalb die Altarnische in der Höhe der obern Reihe mit drei Figuren, unten aber nur mit zweien, da es ja der Verehrer des Jesuskindes drei, der königlichen Patriarchen des alten Bundes im gleichen Raum nur zwei waren.

Unter den heiligen Fürsten in den oberen Wandfeldern erregen jene beiden zuerst unsere Aufmerksamkeit, welche die Ehrenplätze an den Seiten der Altarnische einnehmen. Sie tragen goldene, jetzt schwarz gewordene Rüstungen, weisse, mit Hermelin besetzte Mäntel, die von goldenen Agraffen auf der Schulter gehalten werden, Scepter oder Lanze, Reichsapfel und kaiserliche Krone. Der weissbärtige Alte mag Karl der Grosse, der Jüngere Heinrich II. sein. Namen, wie früher bemerkt, und besondere Attribute fehlen, wenigstens jetzt; das am Gewölbeansatz hinziehende Band — ein einziges, nicht wie über der rechten Langwand zwei — enthält nur schwach sichtbare Reste von biblischen Sprüchen.

Durch Wechsel in Stellung und Gebärde, Tracht und Färbung hat der Maler auch hier Leben und Mannigfaltigkeit in die Stille des Einerlei hineingebracht. Hier ein fürstliches Barett, dort der einfache Topfhelm, dann wieder beim Dritten eine königliche Krone. Der Vierte schwingt die Lanze, ein Fünfter den goldenen Schild. St. Ludwig trägt sein Kreuz, der heilige Wenzel seinen adlergeschmückten Schild und das Lanzenfähnlein. Pelzbesatz, Edelgestein und weisse Säume sind der Schmuck der bunten Gewandung. Unter den tiefen Auszackungen schauen die farbigen

Unterkleider und Harnische und Schienen vor. Die vielen weissen Mäntel geben den Gestalten unwillkürlich etwas würdevoll Feierliches. Die Stellung ist freilich mehrfach zu gespreizt. Die Köpfe, mit wenigen Ausnahmen gut, haben vielfach gelitten. Zu grelle Kontraste sind erst durch die Verderbniss des Metallgoldes und der andern Farben entstanden, also nicht dem Maler zur Last zu legen.

Wahrhaft wohlthuend wirkt ein Blick von all' dem Kriegslärm weg auf den stillen Frieden, der den Altar mit dem Bilde des todten Heilandes umgibt.

Die Nische, an fünf Viertel Meter breit und nicht ganz einen Meter tief, ist im Stichbogen geschlossen, nach innen verengert, übrigens gut erhalten, dazu noch mit der steinernen Basis versehen, die als Mensa gedient hat. Bordüren rahmen die Wände ein. Der Stichbogen ist mit Krabben besetzt, blau, auf dunkelrothem Teppichgrund. Die Kreuzblume durchbricht noch das Band, das unter der Deckenwölbung der Kapelle hinläuft. Die Seitenwände der Nische sind wie feste Mauern gedacht und schliessen nach oben mit einem Zinnenkranz ab. Wie ein kleines allerheiligstes Gotteshaus im Gotteshaus — so ist der Raum gedacht.

Die friedfertigen Heiligen, die um das Grab des Erlösers versammelt stehen, sind von dem Gelärm und dem Getobe der Geharnischten geschieden. Einfache natürliche schöne Figuren. An der flachgewölbten Decke St. Brigitta[1]) links und rechts die heilige Elisabeth von Thüringen. Darunter an den Seitenwänden »Sct. Egidius« und »Sct. Cristophorus« mit dem Jesuskind. Wahrscheinlich die Heiligen, deren Reliquien in dem Altar aufbewahrt wurden und denen die Kapelle mitgeweiht war. Auf der Hinterwand der Nische brachte der Maler jene ergreifende Darstellung an, die der Deutsche die Erbärmede zu nennen pflegte, der Italiener noch heute die Misericordia heisst: die Halbfigur des todten Heilandes, aufrecht mit gekreuzten Händen über dem Grab.

---

[1]) Die Darstellung Brigittens oder Birgidens, wie sie eigentlich heisst, als Pilgerin ist allerdings ungewöhnlich, doch passen die Reste der Aufschrift nur auf ihren Namen und nicht auf die anderer heiligen Frauen fürstlichen Standes, wie Mechthildis, Adelheid, Aurelia, Ludmilla, Ottilia, Ursula, ganz und gar aber nicht auf die herkömmlicher Weise in Pilgerkostüm abgebildete Irmgard, die Gräfin von Zütphen, bei der auch die fürstliche Krone keinerlei Sinn hätte. In Süddeutschland wurde sie freilich selten dargestellt, aber man beachte, dass bedeutende Besitzungen des Deutschordens, welcher ja der nordischen Heiligen hohe Verehrung widmete, nur wenige Stunden von Zwingenberg entfernt neckaraufwärts lagen. Zudem war Brigitta erst anno 1391 kanonisirt worden, und dass man im Dienst neu kreirter Heiligen und in ihrer Verehrung durch Wort und Bild besonders eifrig war, ist eine bekannte Sache.

Die vier heiligen Personen sind sämmtlich bewegt und handelnd aufgefasst. Elisabeth speist und tränkt ihre beiden Bettler. Aegidius, Einsiedler und Abt mit Tonsur und Stab und Apostelgewandung, eilt herbei, das Reh zu schützen, das in seine Arme flüchtet, und fängt mit der Rechten den abgeschossenen Pfeil auf. Der »grosse« Christoph, der andere Einsiedler, im christlichen Olymp der Riese und Herkules, stützt sich auf seine Tanne und trägt das Jesuskind durch die Wellen. Man merkt ihm an, die Last wird ihm schwer, wie es die Legende so schön erzählt; der Knabe trägt die Kugel in der Hand und das ist ja die ganze grosse Welt. Brigitta, die königliche Frau aus Schwedenland, macht die weite Wallfahrt nach Rom und Jerusalem. In der Rechten hält sie den zweiknöpfigen Pilgerstab. Daran hat der Maler statt der Flasche jenes zierliche Täschlein gehängt, das die Edeldamen des Mittelalters trugen. Das ist das Reisegepäck. Oben drauf balancirt der grosse Hut des Jakobus, das Zeichen heiliger Pilgerschaft. Die beiden Männer sind in grösserem Massstab gegeben, die Frauen Halbfigur, die einzigen in der Kapelle. Brigitta wie Elisabeth — S. Elsabeth heisst sie in der Beischrift — tragen adliches Gewand, weisse Schleier und zierliche Kronen.

Die Nischenbilder gehören zum Besten in der ganzen Kapelle. Der Kopf St. Christophs ist wirklich schön und ausdrucksvoll, der der Pilgerin aber ganz reizend, der einzige überhaupt, der vollkommen gut erhalten geblieben ist. Ein kleines Meisterwerk voll süssester Holdseligkeit, das uns das Verfahren und Können des alten schwäbischen Malers recht wohl vor Augen führt und zeigt, was für Zerstörungen die fünf Jahrhunderte an den andern Bildern angerichtet haben. Will man ein Beispiel in unmittelbarer Nähe, so schaue man auf das Gesicht der heiligen Elisabeth. Man sieht noch, es war ganz ähnlich gemalt, jetzt ist es ruinirt.

Das wären die unteren Wandbilder. Ein kleines Vielerlei und vielfache Kleinigkeit, wenn man zu dem wirkungsvollen und eben darum um so wirkungsvolleren Deckenbild mit seiner grandiosen Einfachheit und Strenge aufblickt. Dort merkt man die Einflüsse der Spätgothik und im Detail, wiewohl die Bilder immerhin noch zu den besseren ihrer Zeit gehören, den Beginn jenes Verfalles, der sich bis zur Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts immer steigerte, um endlich einer neuen und letzten Blüthe Platz zu machen. Hier wirken die guten alten Traditionen des romanischen Stiles noch nach: grosse Formen, schlanke Verhältnisse, feierliche Ruhe der Haltung, Adel des Ausdrucks, Mass und

Hoheit der Gebärde; Vereinigung von Gruppenbildung und symmetrischer Anordnung; getragener Fall der Gewänder, ausgedehnte Flächen, ruhige Färbung, breite Behandlung; Symbol, nicht Wirklichkeit. Dort mochte der Künstler sich gehen lassen und gelegentlich einmal auch eigenen Inspirationen folgen, hier fühlte er sich, wie seine Genossen alle und der ganze Volksgeist noch lange hinaus, an die aus der romanischen Zeit überkommenen feierlicheren und grossartigeren Typen gebunden.

Die Decke der Kapelle ist als Himmel gedacht. In der blauen Wölbung thront die imposante Gestalt des segnenden Erlösers. Die Verkörperung der Idee der Allmacht und Allgegenwart und Allliebe. Was das Ohr hörte und die Seele fühlte, dass wo in seinem Namen Zwei beisammen seien, er mitten unter ihnen sei, das wünschte das sinnliche Auge zu schauen: die allgegenwärtigen geistigen Mächte des Himmels, die Anwesenheit und Theilnahme Dessen, von dem der Priester nur Mund und Vertreter war. Daher schon in altchristlicher Zeit das göttliche Bild über den Häuptern der Andächtigen. Der Heiland ist von der Mandorla umfasst, von den Evangelistensymbolen und den vier Kirchenlehrern umgeben. Die neun Figuren füllen den ganzen Raum des Tonnengewölbes aus. Grössenverhältniss, die Anordnung in die Mitte, Haltung und Ausdruck lassen hier wie anderwärts die Gestalt des Welterlösers ganz übermächtig erscheinen. Die Füsse, wie der Blick nach Süden gerichtet[1]), stehen auf dem Regenbogen, zum Zeichen, dass »die Erde seiner Füsse Schemel und ihm Alles unter seine Füsse gethan sei«. Auch die Mandel ist von farbigen Rändern umgeben. Das schöne jugendliche Haupt ist von blonden Locken umrahmt, mit dem Kreuznimbus geziert. Leise senkt es sich gegen die linke Schulter, ein Zeichen der Milde. Aus den Augen spricht Ernst und Sanftmuth zugleich. Die Linke hält den viergetheilten[2]) Globus, die Rechte ertheilt gehoben den Segen. Von einem Gürtel wird das violettgraue Kleid gebunden, von einer perlenbesetzten Agraffe der blaugesäumte dunkelrothe Mantel. Das helle Grün des Futters mildert in etwas den Ernst der Farben. Uebrigens hat die Mandel die unverkennbare Form des mystischen Ostereies oder Welteies. Eine Erinnerung an den uralten germanischen Mythus.

An den Langseiten ihrer Ränder sind die vier Evangelistensymbole angebracht. Der Engel wie die Thiere sind von ge-

---

[1]) Die ungewöhnliche Richtung nach Süden statt nach Osten zu ist natürlich nur Folge der ungewöhnlichen Lage der Kapelle, die von Norden nach Süden orientirt ist.

[2]) Wohl Symbol der 4 Elemente oder richtiger der 4 Enden oder »Ecken« der Welt.

streckter geradezu heraldischer Form. Auch ihre flatternden Spruchzettel sind etwas lang ausgefallen. Alle vier Wesen sind beflügelt und schlagen erregt die Fittige. Um die Köpfe tragen sie die Nimben in der schon früher angegebenen Art. Der Löwe brüllt dem Augustinus zu, der Engel steht rathend hinter Hieronymus. Der Adler streckt dem heiligen Gregor seine Rolle hin.[1]) Die vier Kirchenlehrer sind auf die Ecken vertheilt. Ueber der Thürwand rechts Ambrosius, links Augustinus, über dem Fenster rechts der Papst, links der Kardinal. Die würdigen Männer sind angelegentlich mit dem Studium der Schrift und der Abfassung der Kirchenlehre beschäftigt. Die Eingebung des göttlichen Geistes ist durch vier Engelchen symbolisirt. Sie sitzen ihnen auf dem Schoss, auf dem Schreibpult, schweben vor ihren Ohren, sind ernst, lächeln — je nach dem Gedanken der alten studirenden Herren — rathen, trösten helfen. Allerliebste Figürlein, im Schwabenland immer gut gerathen, von Zeitblom später zur höchsten Stufe des alten Stiles gehoben. Die gelben Schreibpulte, richtige gothische Chorstühle, sind mit Giebeln, Dreipass und Krabben reichlich geziert. Riesige aufgeschlagene Codices liegen darauf. Hieronymus trägt das Kardinalskleid. Der Hut ist ein wenig bauernmässig ausgefallen. Der Begleiter in der Einsamkeit der bethlehemischen Wüste, der treue Löwe, hat es sich unter dem Stuhl bequem gemacht. Die beiden Bischöfe sind in Ornat und Mitra dargestellt. Papst Gregor der Grosse hat statt der dritten Krone ein mächtiges Kreuz auf der Tiara. Sein Mantel ist mit grosser Agraffe geziert.

Die vier Köpfe sind merkwürdig individualisirt und gut. Hieronymus hat sich in seine Folianten vollkommen vergraben. Der Rücken ist gebeugt, das Haupt gesenkt. Sein verkümmertes Gelehrtengesicht beweist, er ist der wirklichen Welt abgestorben. Vielleicht war ein armer Scholarch in Heilbronn oder Wimpfen das Vorbild dazu. Gregorius ist ein jovialer Pfarrherr, Burgpfaff zu Zwingenberg. Die Arbeit geht ihm leichter von der Hand. Er schreibt wohl an seinen Moralia und die Linke, wie bei den andern Lehrern auch, ruht fest auf einem Buch, das widerspänstig sich selbst zuklappen möchte. Augustinus, den die lateinische Kirche als ihren grössten Denker ehrt, sitzt in ernstem Sinnen da, als lausche er himmlischer Eingebung, und

---

[1]) Jesus hat in solchen Deckengemälden in der Regel den Engel oder geflügelten Menschen und den Löwen zu seiner Rechten, Adler und Stier zur Linken. Ausnahmen wie in Zwingenberg kommen mehrfach vor. Dass hier oder sonstwo in den Bildern der Kapelle dem Wechsel in der Farbe der Nimben irgend welche besondere Bedeutung beizulegen sei, ist, mag es auch anderwärts angehen, nicht zu glauben.

schreibt wie unbewusst! Der interessante feine Kopf ist wirklich ein Philosophenkopf. Besonders schön ist das Gesicht des Ambrosius: geistreich, dünn, faltig, scharfes Profil, Adlernase, gepresster Mund, gekniffenes Auge. Spärliche graue Locken hängen um die Schläfe. Das Haupt ist aufgerichtet. Alles daran ist Kirchenfürst, unerbittliche Schärfe des Willens.

Festigkeit und Klarheit der Umrisse zeichnet das Deckenbild vor den andern aus. Gelitten hat es auch. Die Farben in den Engeln und Evangelistensymbolen, wohl ursprünglich schon nicht sehr tief und stark, sind verblichen. Doch stört dieser Mangel den Gesammteindruck nicht erheblich. Die Figuren des Erlösers und der Kirchenlehrer treten dadurch um so mehr vor; das Andere, als zweiten Ranges, ist gleichsam zurückgeschoben und bildet den abhebenden Grund. — Damit wäre unsere Musterung der Wandgemälde beendigt.

Der alte Meister aus Schwabenland und seine Gesellen waren wohl handwerksmässige Maler, wie sie es im Grunde genommen im Mittelalter alle sind, aber sie gehören ja nicht zu den schlechten ihres Schlages. Anordnung des Wandschmucks im Ganzen, Zeichnung des Einzelnen, Vertheilung der Farben, technisches Verfahren -- das alles beweist, dass sie etwas verstanden.

Die vielen Bilder sind nicht willkürlich aneinandergereiht. Es sollten dem Andächtigen die Hauptmomente der christlichen Heilsgeschichte, d. h. der Stiftung der Kirche vergegenwärtigt, es sollte die Gedankenwelt, die seine Seele bewegte, seinem Auge versinnlicht, verkörpert werden. Die Zwingenberger Kapelle ist nun ein lehrreiches Beispiel dafür, wie die mittelalterliche Kunst solche grosse Aufgaben auch im beschränktesten Raum zu lösen wusste.

Kein Kreuz, kein Thurm kündet die Nähe eines Gotteshauses an. Die Kapelle liegt zwischen dicken Mauern wie verloren oder versteckt. Aber unter der Pforte liest der Eintretende in der zugleich segnenden und abwehrenden Hand Gottes sofort, hier höre das Reich der Sünde auf, es beginne heiliger Boden. Das feurige Symbol der unsichtbaren und doch allgegenwärtigen und allmächtigen Gottheit mahnt und wehrt: es deutet auf den Zorn des Allgerechten und Heiligen; tröstet und segnet: es verkündet den gnadenreichen Entschluss der Erlösung. Geharnischte Männer mit St. Martin und heilige Frauen, die den Bösen überwanden, halten darunter Wacht, zum Zeichen, dass die Macht von Höll' und

Teufel nichtig ist vor Dem, der dem bannenden Wort und dem geweihten Wasser Wunderkraft verleiht. Und weiter. Der Rathschluss der Erlösung vollzieht sich: in der Verkündigung wird Gott Fleisch, um die Sühneschuld des Fleisches lösen zu können. Die jungfräuliche Gottesmutter in der Strahlenglorie zeigt der Welt ihren Heiland, das Erdreich in seinen Auserwählten, den Weisen und Königen, erkennt ihn. Durch das Kreuz vernichtet er die Macht der Finsterniss. Aufgefahren thront er in der Höhe, als dem alle Gewalt gegeben ist im Himmel und auf Erden, und regiert sein Reich. Den Dienern seiner Kirche aber hat er die Heilsmittel, Wort und Sakrament, übergeben. Die tragen es als Apostel in alle Welt, schreiben als Evangelisten es auf, erklären es als Väter der Kirche. Die Priester schaffen im Sakrament das fleischgewordene Wort, den Leib des Herrn, wie ihn in dem Bilde der Misericordia das Auge schaut. Tausende kämpfen und sterben für Christus; sie gehen aus der ecclesia militans über in die ecclesia triumphans und tragen von nun an die Palme. Tausende üben seine Nachfolge im Liebeswerk, verkaufen Alles, was sie haben, und geben es den Armen, »beten und arbeiten«[1]), leiden die Entbehrungen der Einsiedelei, wandern unstet zu seinem Grab: sie werden den Gläubigen zu fürbittenden Heiligen. Dies Alles steht in den Bildern geschrieben. — »Ihm sei ein Name gegeben,« heisst es, »der über alle Namen sei, und in seinem Namen sollten sich beugen die Kniee aller Derer, die im Himmel sind und auf der Erde.« So stehen sie denn auch zu seinen Füssen, in langen Reihen, die Schaaren der himmlischen Männer und Frauen, Kaiser und Soldat, Fürstin und Magd, neigen fromm und demüthig das Haupt, eine feierliche Versammlung in mystischer Zahl. Und vor ihnen und Dem droben beugten Burgherr und Burgfrau ihre Kniee und gelobten, tapfere Streiter Christi und fromme Töchter der Kirche zu sein, ritterlich Wittwen und Waisen zu schützen und an Armen und Kranken die Werke der Barmherzigkeit zu üben. Das war des Bildes Zweck und Sinn. Ein in sich beschlossener erhabener Gedankenkreis, wie er dem fahrigen zerrissenen Geschlecht der Gegenwart fern liegt. — Dem Mittelalter war er geläufig.

Im Grossen und Ganzen, kann man sagen, ist die Idee nicht unglücklich zum sinnlichen Ausdruck gebracht. Für seine Zeit hat sich der Künstler so ziemlich auf der Höhe seiner Aufgabe

---

[1]) Bet' und arbeit', ora et labora war bekanntlich Lieblingswort des heiligen Benedikt, des Vaters des abendländischen Mönchthums, worin er die ganze Idee seiner Stiftung zusammen zu fassen pflegte. — Nicht ohne Absicht sind gerade zum Bilde der Misericordia lauter solche Darstellungen gesetzt, durch welche der Begriff des »guten Werks« erläutert wird.

gehalten. Dass ihm seine Ungeschicklichkeit da und dort einen kleinen Streich gespielt hat, dass ihn altdeutscher Humor und Uebereifer einmal Purzelbäume schlagen liess, das machte unsern Altvordern nichts und kam und kommt im Grund für den Gesammtanblick auch kaum in Betracht. Gerade aber um den Totaleindruck und nur um den war es den alten Meistern der Gothik zu thun. Der Zwingenberger hat denn auch die Vertheilung der Gegenstände und Farben im Raum recht geschickt gemacht. Damals verstand eben Jeder etwas davon, denn alle Kunst war monumental.

Die Geschlossenheit der Idee, die Einheitlichkeit der Formen, die Harmonie der Färbung erhöhen noch den Ernst des Gegenstandes und bewirken feierliche Stimmung. Die Symmetrie der Wände, Reihen und Einzelbilder, die stete Wiederholung der Formen und Farben bei allem Wechsel, die Gebundenheit der eingeschlossenen regungslosen Gestalten, die als Einzelwesen nicht vordrängen sollen und Theil nur sind, nothwendiges Theil aber einer Gesammtheit, mit einem Wort die Idee der Strenge, der Strenge in ihrem höchsten Sinn, im altdeutschen Sinn — das ist's, was auch die Unruhe des menschlichen Geistes bändigt und zur Unterwerfung und Sammlung, zur Demuth und Andacht nöthigt. Den Menschen der spätgothischen Epoche war das Bewusstsein davon schon etwas geschwunden. Hier liegt denn auch der Mangel in den Werken jener Zeit, auch in denen des Schwaben zu Zwingenberg. Dies sind seine Purzelbäume. Uebrigens trugen hier wie anderwärts die dunklen Gründe und das gedämpfte Licht das ihrige bei, jene volle Wirkung der alten religiösen Kunst zu erzielen, welche die Sinne fesselt und das Gemüth ergreift, niederzwingend und erhebend zugleich. Auch die dekorative Verwendung der zahlreichen Wappen und Weihekreuze ist für die malerische Wirkung nicht bedeutungslos gewesen.

Und heute? Was ist von einstiger Pracht geblieben?

Zuvörderst wollen wir nicht vergessen, dass man Bildern, über die fast fünf Jahrhunderte hingegangen sind, nicht allzu nah auf den Leib rücken darf, namentlich wenn sie nicht dazu geschaffen worden sind, mit kritischem Auge Stück für Stück gemustert zu werden. Nur ein Gesammteindruck war von dem alten Meister beabsichtigt, und den macht sein Werk auch im Ruin noch. Wer den ganzen Bildercyklus, etwa von der Thür aus, mit einem Blick überschaut, merkt die Mängel und erlittenen Schäden nicht so sehr. Er wird ergriffen von dem ernsten feierlichen Anblick und erhält zugleich einen guten Begriff von der Art altdeutschen Kirchenschmucks in kleineren Räumen. Heute will man freilich geniessen, aber zum Genuss wurden gothische Wandbilder überhaupt nicht

geschaffen, und gerade heut zu Tage sind sie am allerwenigsten dazu da, namentlich wenn sie wie die Zwingenberger beschädigt und nicht restaurirt sind. Aber ein Genuss ist es, wenn auch anderer Art, Bild für Bild zu prüfen, was ein halbes Jahrtausend zerstört hat sich im Geiste zu ergänzen, sich den ursprünglichen Eindruck zu vergegenwärtigen, sich die Weise des Meisters oder seiner Zeit im Guten und Schlechten zurecht zu legen und ihnen durch billiges Urtheil gerecht zu werden.

Gewiss ist an den Zwingenberger Bildern nicht Alles gut. Hier ist der Entwurf gewaltsam, dort die Ausführung in den Nebendingen handwerksmässig, an einzelnen Figuren, wie der Madonna in der Kreuzigung oder der schönen Pilgerin, die Zeichnung der Extremitäten kindlich, noch ganz romanisch. Die Aeusserungen eines naiven Realismus sind so wenig wie heute immer Ausfluss des Schönheitsgefühles. Alterthümliche Anklänge an den früheren Stil machen sich jedoch in den Deckenbildern nicht schlecht. Auf absolut Hässliches trifft man nicht, wohl aber auf eine ganze Reihe tadelloser Figuren. Gespassiges verletzt nicht, wenn man die Sitte der Vorzeit kennt. Altdeutscher Humor ist harmlos, treuherzig, freut sich auch am Heiligthum, gerade weil es ihm so tief im Herzen sitzt. Der Romane kennt in dem Fall nur Spott und Karrikatur. Würde und Hoheit der Haltung, Innigkeit des Ausdrucks, Tiefe und Wärme des Gedankens ersetzen auch einmal den Mangel an Grazie der Linien. Sinnigkeit und Anmuth finden sich so gut als Leben, das sich bis zur Leidenschaft steigert. Die Köpfe des Paulus, Johannes des Täufers, des Ambrosius, Katharinas, Brigittas sind wirklich vortrefflich, der des thronenden Erlösers feierlich schön. Gelungen der Ausdruck weltverlorenen Sinnens im Gesicht des Augustin. Die Proportionen, ausser in den alterthümlicheren Lünetten- und Deckenbildern, sind nicht übermässig schlank. Die Ansicht ist meist Zweidrittel- oder Dreiviertel-Ansicht, seltener Face oder Profil. Die Attributlosigkeit schuf einfach menschlich schöne Figuren, wie die Mädchen mit ihren Palmen und Gebetbüchern, wahrhaftige Ritterfräulein der »Minnezeit«. Für die imposanten Gestalten einer Walpurgis, Apollonia und anderer Jungfrauen sind die Köpfe fast zu jugendlich reizend und der Ausdruck zu demüthig ergeben, aber die Gesichtchen sind so süss. Die Maria in der Kreuzigung ist freilich wie der Engel in der Verkündigung eine misslungene Figur. Die Ohnmächtige streckt entsetzliche Spinnefinger weit in die Luft. Aber die Hütte der Annunziata ist dafür so sinnig ausgeziert und die Gebärde der Schmerzensmutter so erschütternd. Um Katharinas Mund liegt ein ganz eigener klagender Zug, der wahrhaft

zum Herzen spricht. Die gespreizte Stellung der »ehrenvesten« Helden, ihr herausforderndes Wesen, Martins riesige Sporen und Balthasars Karrengaul muss man dem alten Schwaben zu Gute halten. Die Köpfchen der Engel und Kinder sind mehrfach ungeschickt gewendet und wie verdreht, aber der zum Ausdruck gekommene Gedanke muthet an.[1]) Bei den Rittern findet man zu seiner eigenen Verwunderung mehrmals merkwürdig richtig gezeichnete Beine.

Die männlichen Köpfe sind meist länglich geformt: hohe Stirne, kurze, scharf und weit vorspringende Nase, tiefer Winkel dazwischen, energische Züge, rostrothes oder schwarzes Haar bei den Jüngeren, graue Bärte bei den Alten. Dazu derbe Glieder und kräftiges braunes Fleisch, kurzer Hals, dicker Nacken, aber auch — man betrachte nur den heiligen Moritz — schlanke Beine und Taillen wie bei einem Gardelieutenant. An den Frauen findet man wechselnde Formen: bald länglichen, bald runden Kopf; reiche goldige Locken, niedergeschlagene grosse Augen, zarte Brauen, zierliche, schwach angedeutete Stumpfnase, kleinen Mund; bald wieder volle Wangen und rundes Kinn, bald überzarte Formen und spitzes Kinn, zuweilen leichtes Braun in den Fleischschatten, in der Regel Weiss mit schwachem Roth in der Carnation — entsprechend dem Kanon und dem Einfall des Malers. Die Hände waren seine schwächste Seite: kaum ein oder zwei Mal sind sie, wie bei Katharina oder der heiligen Nonne am Fenster, gut ausgefallen. Doch liegt der kleine Finger, was bekanntlich seine Schwierigkeit hat, überall elegant an und der Griff, mit dem die Kriegshelden ihre Waffen fassen, ist nicht schlecht. Die zurückgebeugte Haltung des Oberkörpers bei den Frauen war allgemeiner Brauch des fünfzehnten Jahrhunderts und veranlasst durch die Schwere der Kleidung.[2]) Die Armbewegungen erscheinen zuweilen etwas linkisch oder verlegen. Man meint, die schüchternen Mädchen wüssten nicht, oder vielmehr der Maler habe nicht gewusst, was mit den unbeschäftigten Händen anzufangen sei. Bald sieht die Gebärde wie Abwehr, bald wie Segen aus, bald wie Verwunderung, bald wie innere Erregung. Eine gewisse ängstliche Unbeholfenheit mag beabsichtigt gewesen sein. Grossartige Gewandung trifft man überall, aber darunter, selten sichtbar, dünne, kindliche, puppenhafte Körper, fräuleinmässig gegürtet, platt, ohne jeglichen

---

[1]) Die schwäbische Kunst brachte Köpfe von ergreifender, ja hinreissender Schönheit hervor. Darin ruht überhaupt ihre Stärke. Aber nackte oder wenig bekleidete Kinderfiguren waren ihre schwächste Seite.

[2]) Man vergleiche darüber die vortreffliche Auseinandersetzung bei Schnaase, Geschichte d. bild. Künste 2. Aufl. VIII, 47.

Schein von Modellirung. Die Haare, rostfarben, grau, schwarz sind auf hellbraunem Grund gestrichelt, vielfach unordentlich und flüchtig.

Edler grosser Gewandwurf ist die Stärke unseres Meisters und der Meister der gothischen Epoche überhaupt. Nur ausnahmsweise hat einmal eine Gehilfenhand in den Figuren der rechten Fensterlaibung Ungeschick angerichtet. Apollonia, Walburg, Barbara, Paulus tragen ihre Gewänder mit königlichem Anstand. Wirklich, ein wahrer Reichthum von Motiven und so einfache Mittel! Kleid und Mantel, zwei Farben; wo das Mantelfutter hinzukommt, drei — damit wird Alles gemacht. Dabei grösste Mannigfaltigkeit der Anordnung und eine Sicherheit in der Zusammenstellung zu angenehmen Contrasten, wie sie nur durch lange Tradition sich bilden kann. Bald umhüllt der Mantel die ganze Figur, bald lässt er rechte oder linke Schulter oder Brust, bald den ganzen Körper frei. Da nimmt ihn die rechte, dort die linke Hand auf, dass er einmal in dicken Falten niedersinkt, das andere Mal den Kleidsaum sichtbar werden lässt. Hier fällt er ohne Hinderniss lang ab, breitet sich mächtig aus bis über den Bildrahmen hinaus und verhüllt die Füsse, dort ist er straff über den Unterleib gezogen, auf den Arm gelegt, aufgebauscht, gewickelt, gewulstet. Bei den Ritterfiguren hat sich der Maler mit der Zaddeltracht, die man wohl bunt aber gewiss nicht schön und geschmackvoll heissen kann, behelfen müssen, wie es eben möglich war. Gut macht sich das kleinliche, zerrissene, flatternde Vielerlei nie, auch wenn sich der hervorragendste Meister des Quattrocento im Bild der drei heiligen Könige die grösste Mühe geben mochte.

Die angewandten Farben sind Grün, Roth und Blau, in mehreren Abstufungen nach Nüance und Ton, dazu Metallgold und Weiss, welch letzteres sich zum Beispiel auf dem Mantel eines Apostels eigenthümlich feierlich ausnimmt.[1]) Die Tiefen sind durch einen stärkeren Ton der gleichen Farbe, auf Weiss durch Roth oder Gelb, sonst auch mit der zugehörigen Complementärfarbe angegeben. Bei robusten Gestalten wie dem Täufer oder den Kriegern ist die Fleischfarbe ein höchst kraftvolles Braun, sonst gelblicher Grund mit röthlichen Schatten und weissen Lichtern. An leidenden Körpern, wie dem des Gekreuzigten oder Lucias, ist Grün für die Tiefen angewandt. Die Aufschriften und Sprüche

---

[1]) Von weitergehenden Mittheilungen über die Farben an den einzelnen Figuren glaubt der Verfasser hier abstehen zu sollen. Doch hat er dieselben aufgenommen, um für den Fall einer nothwendig werdenden Auffrischung nach einer eventuellen Reinigung und Verblassung die nöthigen Angaben machen zu können.

sind in Schwarz auf die weissen und grünen Bänder oder in Weiss neben den Figuren auf den dunkelfarbigen Grund aufgemalt worden. Die Charaktere gehören der verderbtesten Mönchsschrift an. Die Wappen über der obersten Bordüre haben einfache Schildform. Ueber der Anbetung des Jesuskindes, wo wahrscheinlich jüngere Arbeit an ältere anschliesst, ist die Medaillonform gewählt, die in der Veitskirche zu Mühlhausen am Neckar so trefflich zur Dekoration verwendet ist.

Die Ausführung ist ungleich, in den Nebendingen handwerksmässig resolut, in den Hauptbildern und Gesichtern zart und sorgfältig. In den Köpfen war die Farbe aufs Fleissigste vertrieben. Sonst merkt man allenthalben die energische Pinselführung einer geübten Hand. Die Schatten sind im Tratteggiato gegeben. Der Malgrund, Kalk mit Sand und feinem Neckarkiesel vermischt, ist ziemlich dick und an einer Stelle, wo ein Quader aus der Mauer vorsteht, gehörig holperig. Die Anlage ist mit den allbekannten kecken rothbraunen Pinselstrichen gemacht. In der Anbetung des Jesuskindes und in den Lünetten- und Deckenbildern scheinen die Umrisse und Tiefen der Gewandfalten eingerissen zu sein. Die Farben wurden mit sicherer Hand rasch und gewandt in Temperamanier auf den Grund aufgetragen. Zwei Hände, wie schon früher angegeben, lassen sich an der Arbeit unterscheiden.

Die farbige Wirkung muss einst, als das viele Gold noch an der Decke und den Wänden glänzte, eine höchst prunkvolle gewesen sein. Jetzt ist viel verblasst, verdorben, zerrissen, zerkratzt. Rosa und Blau ist an häufigen Stellen in den Gewändern zu Weiss, das Metallgold durch Oxydation zu Schwarz geworden. Die blinkenden Sterne in allen den zahlreichen Feldern sind kaum noch in schwachen Spuren zu erkennen. Dunkelroth uud Braun hat sich vielfach mit schwärzlicher Kruste überzogen. Staub und Feuchtigkeit haben Schmutzschichten über den Farben gebildet. Durch anstossende Gegenstände wurden Bilder verrieben. Der Kalkgrund trat vor. Ein Riss zog an der Decke grade über das Haupt des Erlösers hin. Nägel wurden eingeschlagen. Sprünge entstanden. Die unterste Bilderreihe, die an allen Wänden der Kapelle herumlief, war offenbar hart zerstossen und ist jetzt überstrichen. Das Allernothwendigste hat man in neuerer Zeit gebessert, glücklicher Weise nichts übermalt.

Der Meister der Zwingenberger Bilder gehört der schwäbischen und zwar der Ulmer Schule an. Kopfform, Gesichtsausdruck, die ganze Anordnung und Färbung, die Art der Anlage, die aufgemalten Bögen, Ornamente, Bänder, Sprüche, die Dekoration mit

Wappenschildern und Medaillons, der Reichthum des Werks weisen auf Neckarschwaben hin, wo im ersten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts ähnliche Werke mehrfach entstanden sind. Die Stifter der Kapelle, die Dynasten von Hirschhorn, wiewohl Pfälzer, standen denn auch dauernd mit Heilbronn in Verbindung und hatten Besitzungen der ganzen fränkisch-schwäbischen Grenze entlang vom Kraichgau bis ins Hohenlohische hinein. Von Wimpfen, der Reichsstadt am Neckar, stammen die Erbauer der Burg und Kapelle, Heinrich Eisenmenger und sein Tochtermann Seyfried Maurer. Manches erinnert an die im Jahre 1428 gemalten Bilder der Veitskirche in Mühlhausen am Neckar. So Disposition des Werks und Einfassung durch Rahmen, Breite und Farbe der Bänder, Charaktere und Ort der Ueberschriften und Beischriften, die Spruchzettel, die Engel, der thronende Christus und die Deckenbilder überhaupt, Färbung der Gründe und Gewänder, die Gesichtsbildung, ähnliche Gebärden, die schwarz gewordenen Nimben, der Umstand, dass die zwei ersten Rahmen der Langwand wie in Zwingenberg durch Gegenstand und Art der Darstellung nach der Schmalwand hingehören. Einzelgestalten wie der König am zweiten Fenster rechts in Mühlhausen und Compositionen wie die Geschichten aus der Veitslegende oder die Anbetung des Jesuskindes durch die drei Weisen ebendort zeigen die grösste Verwandtschaft mit Zwingenberg. Umgekehrt hat man hier beim Anblick der heiligen Kaiser und Könige den Eindruck, als sähe man Figuren aus der böhmischen Schule, die ja den Schwaben eben von Mühlhausen her wohl bekannt war.

Möglich, dass es sich um Arbeiten einer einzigen Werkstatt handelt; mehr als gleiche Schule oder Landsmannschaft möchte aus dem Angeführten nicht zu folgern sein. Der Name des Meisters selbst ist unbekannt. Die künstlerische Individualität war eben im Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts, als in Italien längst persönlicher Ruhmsinn sich kräftig regte, bei uns noch zu wenig entwickelt, um Werth auf das Gedächtniss des Namens zu legen. Man pflegt darum auch bei älteren Werken gar nicht darnach zu fragen.

Die Zeit der Ausmalung der Burgkapelle lässt sich verhältnissmässig genau bestimmen. Anno 1363 war »Zwingenberg die Vesten uff dem Necker gelegen,« wie es in einer Urkunde König Ruprechts von 1403 heisst, »für zyten von dem heiligen Riche und von des Richs wegen für ein Rauphusß gebrochen wurden.«[1])

[1]) Bestätigungsbrief König Ruprechts über die Belehnung Johanns und Eberhards von Hirschhorn mit Zwingenberg vom Dienstag vor Fabians- und Sebastianstag 1404, Krieg von Hochfelden, die Veste Zwingenberg Seite 153, Urkunde 22.

Pfalz und vielleicht auch Mainz im Bund mit den schwäbischen Städten und Herren hatten die kaiserliche Acht an den Gebrüdern Hans, Wiprecht und Beringer von Zwingenberg, Wolf und Förderer von Waldeck, dem Kurzen Wilhelm, Wiprecht mit der Nase und wie die andern Raub- und Fehdegesellen noch heissen mochten, bald nach Michaelis 1363 vollzogen.[1]) Im folgenden Jahre hatte Kaiser Karl IV. einen Willebrief erlassen, worin er den beiden rheinischen Fürsten den Ankauf des Bergs zu Zwingenberg, »wo ein veste vormals von uns und des Reichs wegen gebrochen ist«, sowie die Wiederaufrichtung der Burg gestattet. Es scheint, dass sogleich der Anfang dazu gemacht wurde, denn die grossartige Anlage weist auf bedeutende Mittel mächtiger Fürsten hin, aber offenbar wurde der Bau nur langsam betrieben und kam endlich ganz ins Stocken. Erst im Jahre 1403, als König Ruprecht, offenbar in Geldnoth, die Brüder Hans und Eberhard von Hirschhorn »für ihre treuen und danknehmen Dienste« mit Zwingenberg belehnt und das Mainzer Erzstift die Verleihung ergänzt hatte, beide mit der ausdrücklichen Bestimmung, an dem Burgstadel eine Veste und Behausung bauen zu dürfen — da ging es rascher damit voran.[2]) Sechs Jahre darauf, 1409, ist in einem Spruchbrief des kaiserlichen Hofrichters und in einer Uebergabsurkunde Ruprechts bereits vom »Schloss« zu Zwingenberg die Rede. Der römische König, der für seinen bevorstehenden italienischen Feldzug Geld bedurfte, hatte es plötzlich um drei Tausend Mark Silber dem Rothenburger Bürger Fritz Clemm verpfändet. Erst die Zahlung der Summe machte die Herren von Hirschhorn zu freien Eigenthümern der Veste.[3])

Es ist nun natürlich, dass diese Unklarheit der Besitzverhältnisse störend auf die Fortführung des Baues eingewirkt hat, und nicht unwahrscheinlich, dass die Ausschmückung der Kapelle in den Jahren 1408 und 1409 unterbrochen wurde, um dann später nach etwas verändertem Plan wieder aufgenommen zu werden. Dann aber gieng es rüstig weiter. Am Andreastag 1410 ver-

---

[1]) Urkunde 13 bei Krieg von Hochfelden, Seite 139, über den Beitritt Ruprechts des Aeltern zum Bündniss der schwäbischen Herren und Städte von 1363. Und Urkunde 14 ebenda, Willebrief Kaiser Karl IV. vom Samstag nach St. Jakobi 1364.

[2]) Belehnungsbrief Ruprechts vom Freitag vor St. Katharinentag 1403. Urkunde 19 Seite 147 a. a. O. Einen raschen Wiederaufbau und eine zweite Zerstörung möchte ich doch nicht mit F. Ritsert — siehe den Nachweis in Note 1 zu Seite 38 — annehmen. In den Urkunden König Ruprechts findet sich auch nicht der geringste Umstand, der zu einer solchen Vermuthung Raum böte.

[3]) Urkunden Nr. 32 u. 33 a. a. O. Spruchbrief des kaiserlichen Hofgerichtes vom Dienstag nach Reminiscere 1409 und Uebergabsbrief Ruprechts vom Montag nach Quasimodogeniti 1409.

pflichtete sich laut erhaltener Urkunde der Steinmetz Heinrich Isenmenger und sein Tochtermann, die zusammen den Bau des grossen steinernen Hauses übernommen hatten, genau nach den früheren Bestimmungen »das Steinhaus vollends auszumachen«, vor dessen Vollendung kein anderes Werk zu beginnen und jedenfalls vier Jahre zu Diensten zu sein.[1]) Das weitere Datum 1414 steht an einem Thurm geschrieben. Anno 1424 am Vorabend von Mariä Himmelfahrt erwirkte Hans von Hirschhorn ein Dimissorium des Bischofs Johannes von Würzburg, zu dessen Sprengel Zwingenberg gehörte, wornach der Weihbischof von Worms die neue Kapelle auf dem Schloss einweihen möge.[2]) Sie war wohl der »Assunta« gewidmet wie die in Hirschhorn auch. — 1424 also war Burg und Kapelle vollendet. Die damals aufgesetzten Weihekreuze, roth mit rothem Ring, sind noch erhalten. Zwei weitere, die roh mitten auf die Figuren der heiligen Agnes und Christina aufgemalt sind, scheinen erst bei einer Neueinweihung, als die Burg im dreissigjährigen Krieg in katholischen Besitz übergieng, hinzugefügt worden zu sein. Vielleicht hatten die Bilder schon damals stark gelitten und man nahm wenig Rücksicht mehr, übermalte wohl auch da und dort etwas. Nach ihrer Lage im ersten Stock des grossen steinernen Hauses ist die Kapelle einer der ältesten Räume der ganzen Burg. Ein Theil der Wandgemälde, Lünetten und Decke, mag längst vor 1424 hergestellt, der Rest etwa 1421 gemalt worden sein. Vielleicht war an der Anordnung, beziehungsweise der Auswahl der darzustellenden Heiligen, der kunstsinnige und freigebige Bruder der Bauherrn, der Mainzer Domherr Konrad, gestorben 1413, betheiligt. Die beiden Stifter, deren Bildnisse man in der Kreuzigung angebracht hat, sind Hans V., der berühmte Rechtsgelehrte und kaiserliche Hofrichter, mit seiner

---

[1]) Revers Heinrich Isenmengers von 1410. Urkunde 34 a. a. O.

[2]) Die Urkunde lautet: Johannes Dei Gratia Episcopus Herbipolensis Venerabili Patri Domino suffraganeo Domini mei Wormatiensis sinceram, fraternam in Domino caritatem. Pro supplicationibus debitis nobilis in Christo dilecti Johannis Hirzhorn receptis Vestræ Frater: nitati dedicandam et consecrandam Capellam in ipsius Castro Zwingenberg, nostra in Dioecesi suppl. plenum dare indultum. Unde supplicationibus suis non immodicis inclinati, ut eandem vestra fraternitas dedicare et consecrare valeat plenam sibi pntibus tradimus potestatem harum nostrarum serie litterarum Sigilli nostri Vicariatus appensione datarum anno Domini Millesimo Quadringentesimo, vicesimo quarto, in vigilia Assumptionis gloriose virginis Marie. — S. Vicariatus Johis. epi. herbipolens. — Krieg Seite 175. Hirschhorn gehörte nämlich zur Diöcese Worms, Zwingenberg zu Würzburg. Die Kenntniss aller genannten und vieler andern auf Zwingenberg bezüglichen Dokumente verdankt man nur dem wissenschaftlichen Sinn des Markgrafen Wilhelm von Baden, der seiner Zeit mit seltener Unermüdlichkeit nach alten Urkunden für die Geschichte seines Lieblingsschlosses geforscht hat.

frommen wohlthätigen Gattin Iland von Dhaun, die ihm im Tode vorangieng, † 1421, und sein im gleichen Jahr gestorbener Bruder Eberhard II. Der Gedanke an Seelenheil und Gedächtniss der Geschiedenen, vielleicht auch an das eigene, mag den hochbetagten Hans bewogen haben, die Stiftung des Wandschmuckes in ihrem Gotteshaus rasch zu Ende zu führen. Zwei Jahre hat er sein Werk überlebt.[1])

Sie waren ein reiches Geschlecht, die Herren, die auf der kühnen Burg zu Hirschhorn am Neckar hausten, begütert über dem Rhein und am Neckar, im Odenwald, im Fränkischen und Schwäbischen, Besitzer der Stüberzehnt im Kraichgau, dadurch immer mit baarem Geld versehen[2]), in zahllosen Verpfändungen des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts erwähnt, energisch, ausgreifend, sparsam, dabei wohlthätig und kunstsinnig, bekannt durch grosse Stiftungen wie die Ersheimer Kirche, die Hirschhorner Burgkapelle, Klöster in Würzburg und in ihrem Stammsitz Hirschhorn. Zwei Jahrhunderte haben sie noch nach dem grossen Hans in Zwingenberg gesessen und die alte Veste manchfach geschmückt. 1632 endete der Letzte in Heidelberg kinderlos und elend. Der Gegner erschlug ihn im Duell. Der einzige Sohn war ihm wenige Tage zuvor gestorben. Der fürchterliche Fluch der Handschuhsheimer Edelfrau, der er das einzige Kind, den letzten Träger des Namens, auf dem Heidelberger Marktplatz im Zweikampf erstochen, hatte sich erfüllt. In der Kilianskirche zu Heilbronn wurden Vater und Sohn begraben.

Die Geschicke der Zwingenberger Kapelle haben manchfach gewechselt.[3]) Der reformirte Pfarrer hatte den Mosbacher Kapuziner abgelöst. Im dreissigjährigen Krieg ward den Baiern da oben wieder Messe gelesen. Mehr als hundert Jahre kämpften Evangelische und Katholische vor Kammergericht, Kaiser und Reichstag um den Besitz: der Zwingenberger Prozess ward ein »Scandalum« des heiligen römischen Reichs. Erst Preussens Machtspruch verschaffte endlich den Evangelischen ihr Recht. Im gleichen Jahr noch, 1746, kaufte der Pfälzer Kurfürst Karl Theodor den

---

[1]) Urkundliche Nachweise in der Geschichte der Herren von Hirschhorn von F. Ritsert. Archiv für hessische Geschichte und Alterthumskunde: X, 1864. Seite 110 ff.

[2]) So hat, um nur ein Beispiel anzuführen, Hans V. allein dem Bischof Johann von Würzburg 1412 15,000 Gulden geliehen und ihn nie, so lang er lebte, der Zinsen wegen gemahnt. Nachträge zur Geschichte der Herren von Hirschhorn von F. Ritsert im hessisch. Archiv. Jahrgang 1867.

[3]) Dass die Hirschhorn die alte Kapelle auch spät noch in Ehren hielten, sieht man daraus, dass am Ende des 16. Jahrhunderts ein schönes Rundbogenportal in die Thürnische eingesetzt wurde.

Erben der Hirschhorn die Herrschaft Zwingenberg um 400,000 Gulden und 1000 Dukaten Schlüsselgeld ab. Eine neue Schlosskapelle wurde eingerichtet; 1778 war sie fertig. Die ehrwürdige Burgkapelle wurde entweiht, nach Uebertünchung der unteren Bilderreihe zur Dienerwohnung herabgewürdigt, hart beschädigt, immer tiefer degradirt. Dem Wittelsbacher folgten die Bretzenheim, den Bretzenheim die Leiningen. Im Jahre 1808 endlich wurde Zwingenberg Eigenthum des Grossherzogs Karl Friedrich von Baden und es begann eine glückliche Zeit voll fröhlichen Lebens für die Burg im Neckarthal.

Weiteren Zerstörungen war von nun an ein Ziel gesetzt. Edelsinn aber und Verständniss unseres erlauchten Fürstenhauses sind uns ein Bürge, dass diesem Stücklein altdeutscher Kunst im »stillen Wald« ein wenig Pietät auch fürderhin nicht versagt werden wird. Ist es doch bei all' seiner Einfachheit und Ländlichkeit nicht gar so gering und unschön, durch seine Eigenart aber höchst interessant und ein ehrwürdiges Denkmal jedenfalls der Frömmigkeit der Altvordern.[1]) Vielleicht findet sich bei der bevorstehenden Bauthätigkeit im Schlosse auch Gelegenheit, die Schäden in der Kapelle auszubessern, die Bilder zu reinigen, die verblichenen Farben aufzufrischen, die noch unter der Kalkhülle schlummernden Gestalten zu neuem Leben zu erwecken, mit einem Wort zu restauriren. Sie wäre es nicht unwerth.[2])

---

[1]) Es sind derartige mit alten Wandbildern geschmückte Burgkapellen im Bereiche deutscher Kunst nicht gar viele erhalten. Bekannt sind mir Tirol und Hocheppan in Tirol, Forchheim bei Bamberg, Bruck bei Lienz im Pusterthal, Ulmerfeld in Oberöstreich, die Kyburg bei Winterthur, die Schlösser zu Znaim, Klingenberg und Friesach im Oestreichischen, Hirschhorn am Neckar. Aber meist sind die Reste der Wandmalereien gering oder die Burgen sammt Kapellen liegen sogar in Trümmern. Den Karlstein in Böhmen kann man nicht hierherrechnen und die Bilder in Runkelstein und Lichtenberg in Tirol und zu Neuhaus in Böhmen sind entweder weltlichen Inhalts oder in profanen Räumen gemalt. So bleibt dem grossen — noch immer sind nahe an 100 Figuren von den ursprünglichen 130 vorhanden — und verhältnissmässig wohl erhaltenen Bildercyklus in Zwingenberg eine eigenartige Bedeutung. Nicht uninteressant wäre eine Parallele mit der wohl erhaltenen Hauskapelle in dem ehemaligen Weikmann'schen Hause in Ulm. Dieselbe, ebenfalls eine Treppe hoch gelegen, nach dem Hof hinaus, klein, von zierlicher Architektur, von Brusthöhe an ausgemalt, ist das Muster der Hauskapelle einer reichen Patrizierfamilie der Reichsstadt, wie die unsrige Muster der Burgkapelle eines mächtigen Dynastengeschlechts. Schnaase (VIII, 418, Note 1) hat diese Bilder mit Recht der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts zugewiesen, während Grüneisen und Mauch (Ulms Kunstleben im Mittelalter, S. 59) sie ins 16. Jahrhundert setzen.

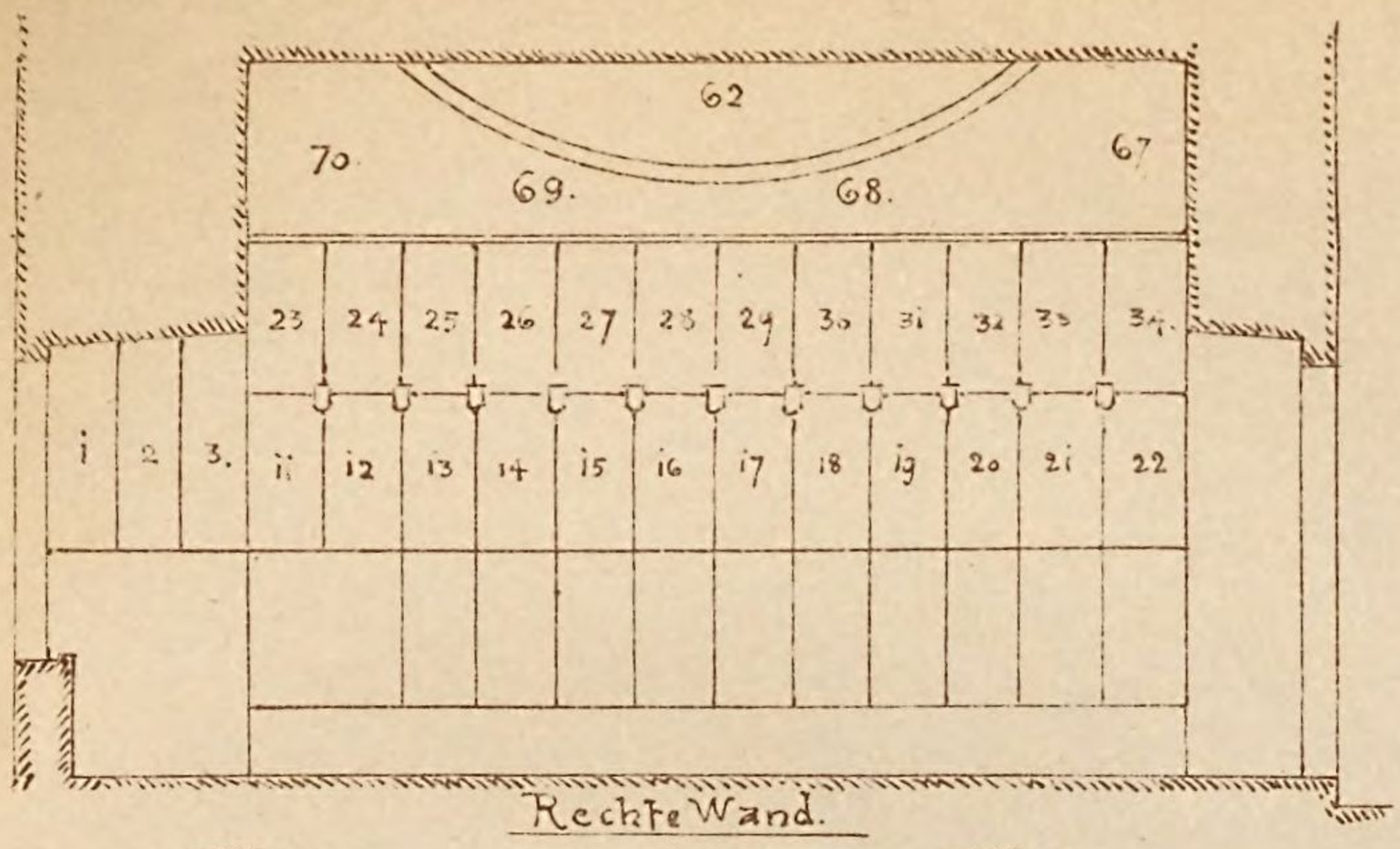
[2]) Es würde sich wohl verlohnen, die Wände des Rittersaales, etwa vermittelst eines starken Leimwasseranstrichs, einmal darauf hin zu prüfen, ob sie wirklich ursprünglich ausgemalt waren. Krieg von Hochfelden behauptet, dass vor einem halben

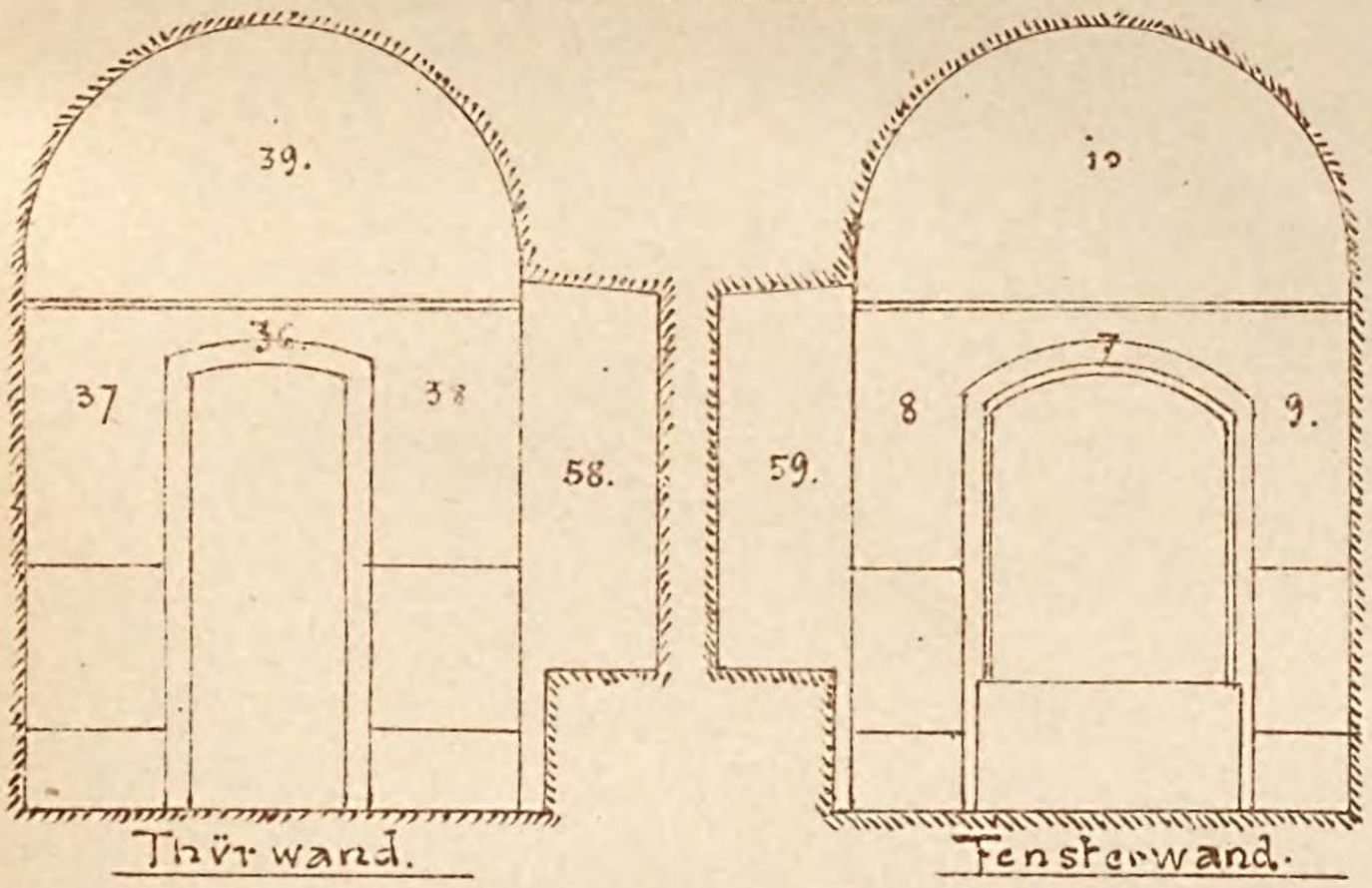
Nun aber wollen wir Abschied nehmen von Burg Zwingenberg. Wer die Kapelle einmal des Abends gesehen, wenn verspätete Strahlen der untergehenden Sonne durch das epheuumkränzte Fensterlein fielen und ein wunderbar zitterndes Leben in diese feierliche lautlose Schaar heiliger Männer und Frauen brachte, der wird begreifen, warum es den Bewohnern dadrin immer so seltsamlich soll zu Muthe geworden sein, dass sie nimmer haben bleiben wollen; die Geister der alten Kunst sind mächtige Geister, übermächtig dem Gemüth des einfachen Menschenkinds. Wir lächeln darüber, denn wir sind ihnen vertraut und gedenken ihrer mit Freuden. Und immer steht uns ihre Heimstätte vor Augen, wie sie so ernst und stolz und doch so herzanmuthend und waldesfrisch von ihrer Felsenhöhe auf des Neckars blitzenden Spiegel schaut.

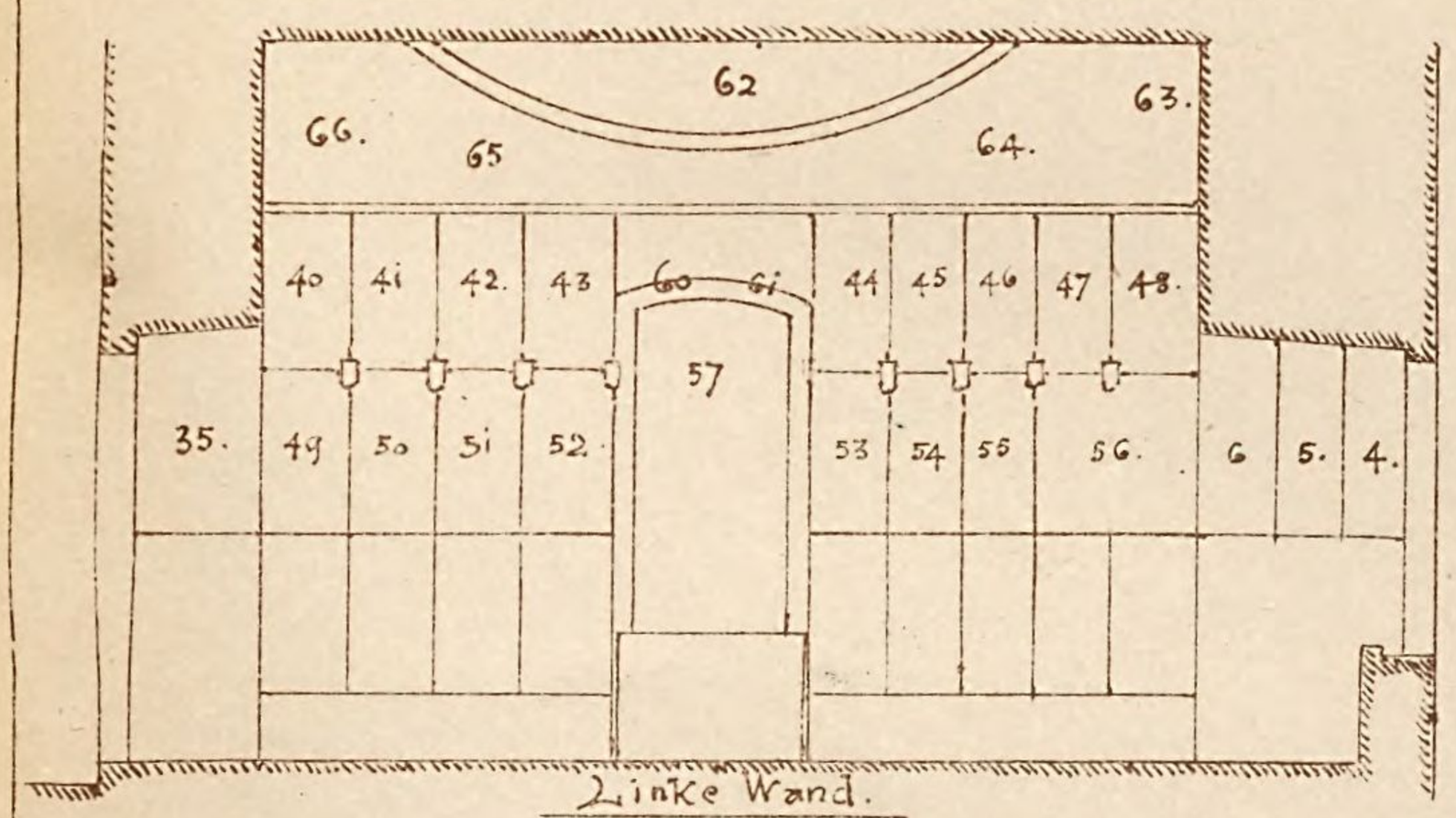
Möge ein freundlich Geschick über der alten Burg und ihrer Kapelle walten!

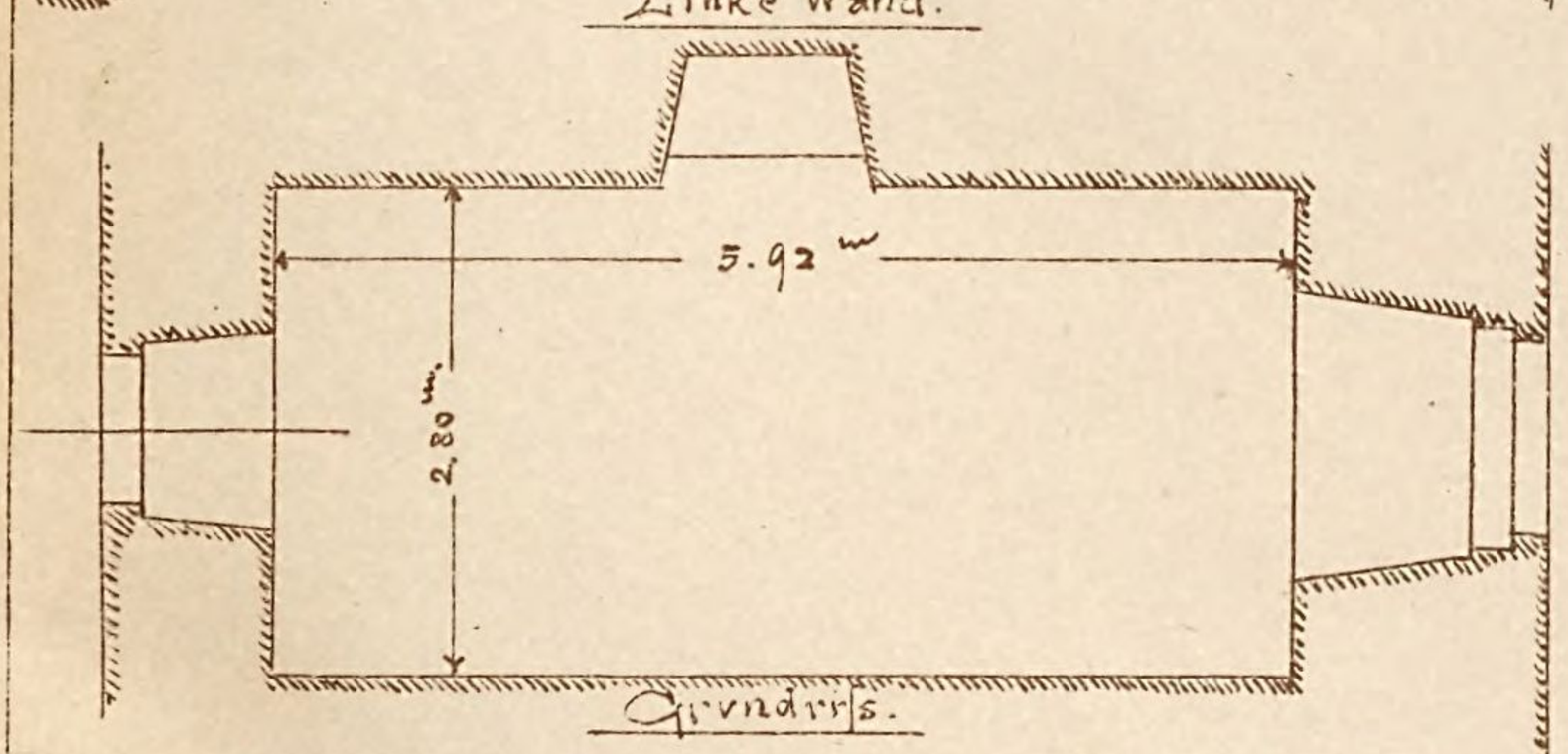
Jahrhundert die Spuren alter Bilder noch zu sehen waren. Im Uebrigen haben wir ja jetzt Künstler, die mit den Sachen umzugehen wissen und ältere Wandgemälde stilgemäss und mit der grössten Behutsamkeit wiederherstellen.

STAATL.
BIBL.
BAMBG.









Fensterwand.

1. S. Veit.
2. S. Ursula.
3. S. Juliana.
4. S. Dionys
5. S. Apollonia.
6. Hlge. Zeserin.
7. Schweisstuch.
8. Hlge. Familie.
9. Madonna in Gloria
10 Kreuzigung.

Rechte Wand.

11. S. Joh. d. Täufer.
12 S. Paulus
13 S. Katherina v. Alexdr.
14 S. Barbara.
15. S. Dorothea.
16. S. Agnes.
17. S. Margareta.
18. S. Caecilia.
19. S. Cristina
20. S. Lucia
21. S. Gertrud
22. S. Justina.
23 S. Petrus
24 S. Johannes
25 S. Jakob. d. A.
26 S. Andreas
27 S. Jacob. d. J.
28 S. Philippus
29 S. Bartholomäus.
30 S. Thomas.
31 S. Simon.
32 S. Matthaeus.
33 S. Judas
34 S. Matthias.

Thürwand.

35 S. Martin
36 Symbol Gott Vaters.
37 S. Martha.
38 S. Walpurgis.
39 Verkündigung.

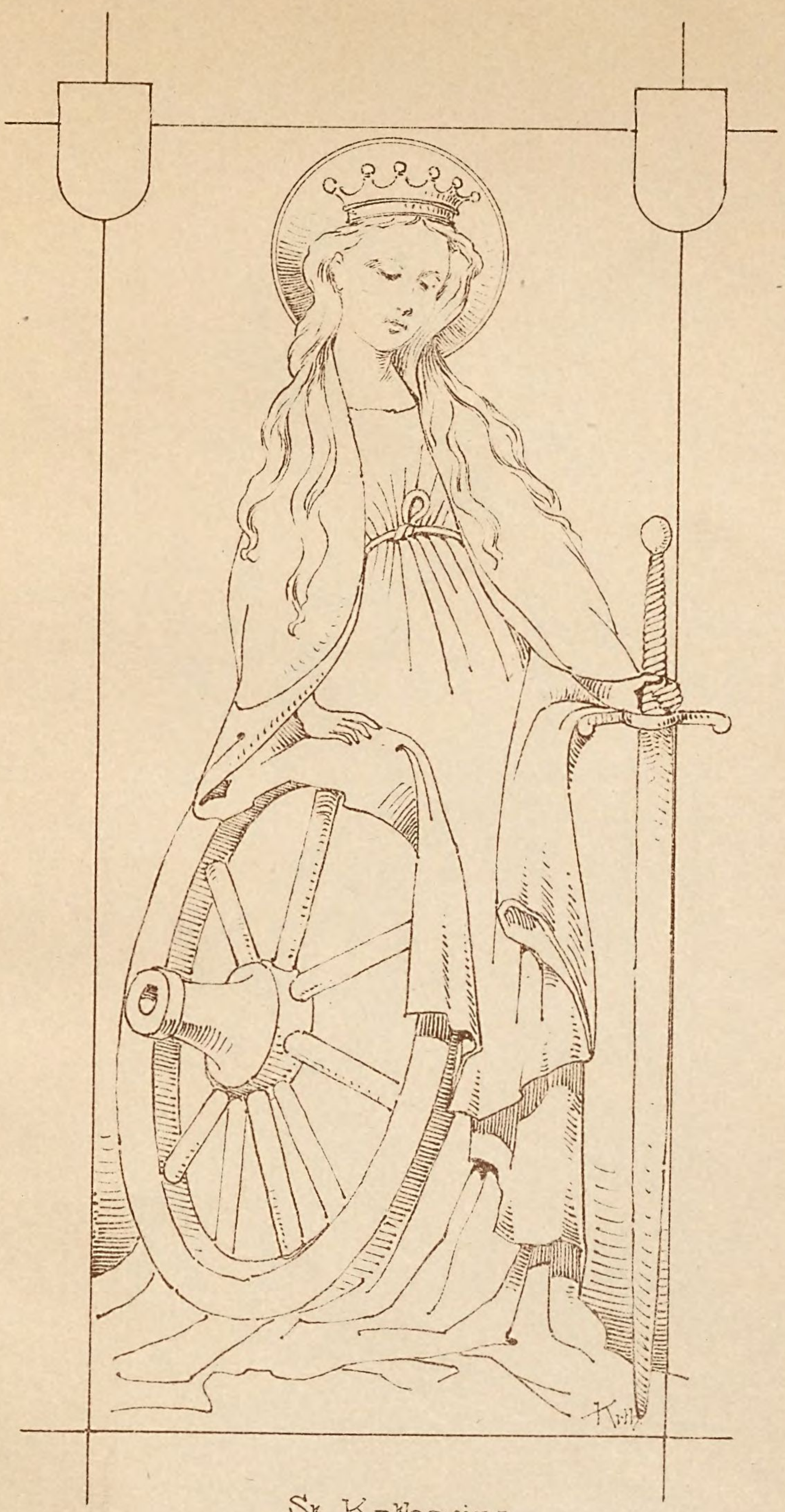
Linke Wand.

40 - 48. Hlge Kaiser v. Könige
49 S. Marinus.
50 S. Eustachius.
51 S. Mauritius.
52 S. Achatius
53 S. Wilhelmus
54 S. Georg.
55 Ein hlg. König.
56 Die 3 hlg. Könige.
57 Misericordia.
58 S. Aegidius.
59. S. Cristophorus.
60 Die hlg. Pilgerin (Brigitta?)
61 S. Elisabeth
62 Christus
63. S. Hieronymus.

64 Engel, Evangelistenzeich. 65 Löwe, Evangel. Zeichen.
66 S. Augustinus. 67 S. Ambrosius.
68 Stier, Evangel. zeichen. 69 Adler, Evangel. Zeichen.
70. St. Gregorius Magnus.

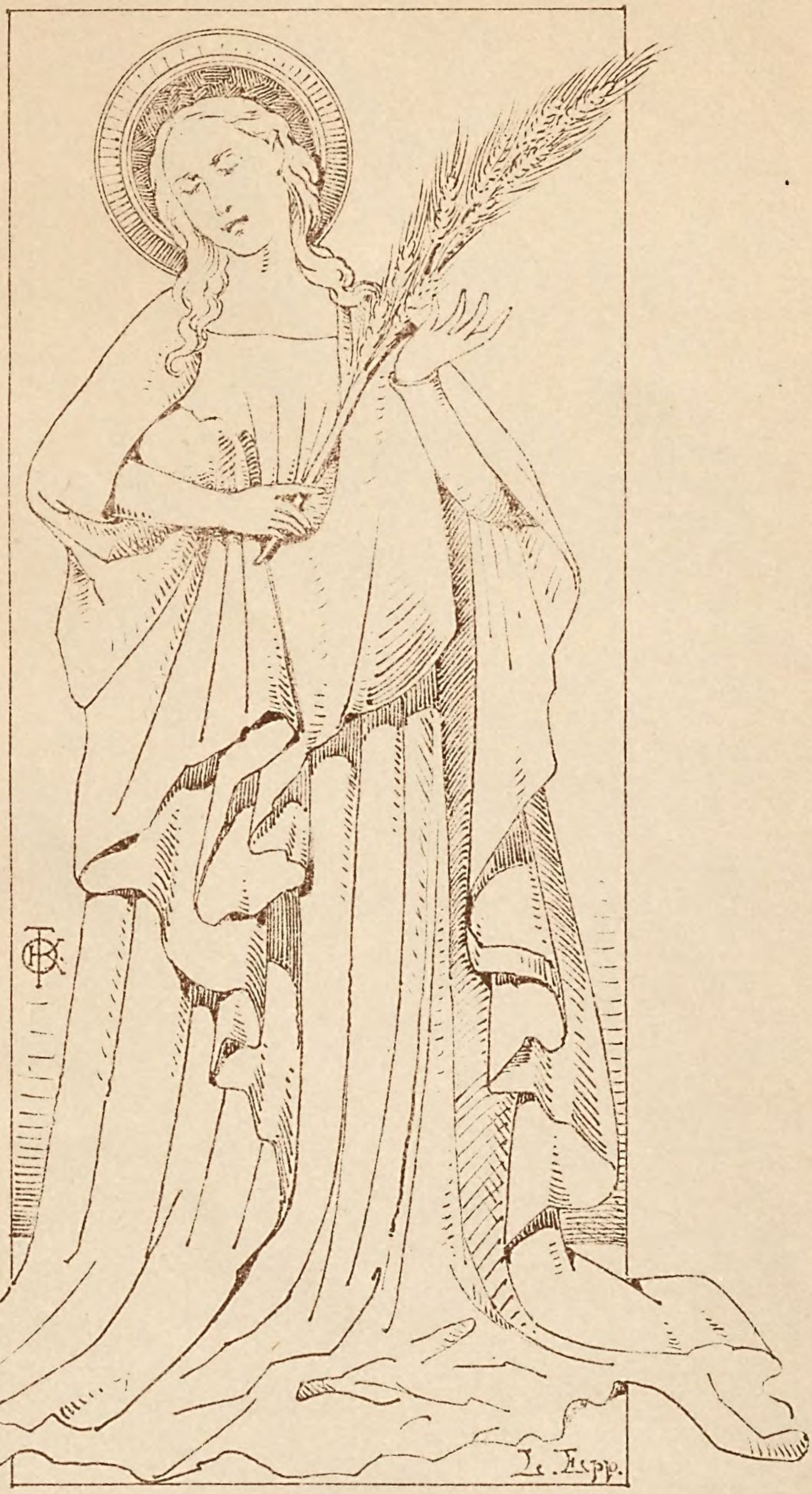
Die 35 unbezeichneten Felder sind übertüncht.

Krth.

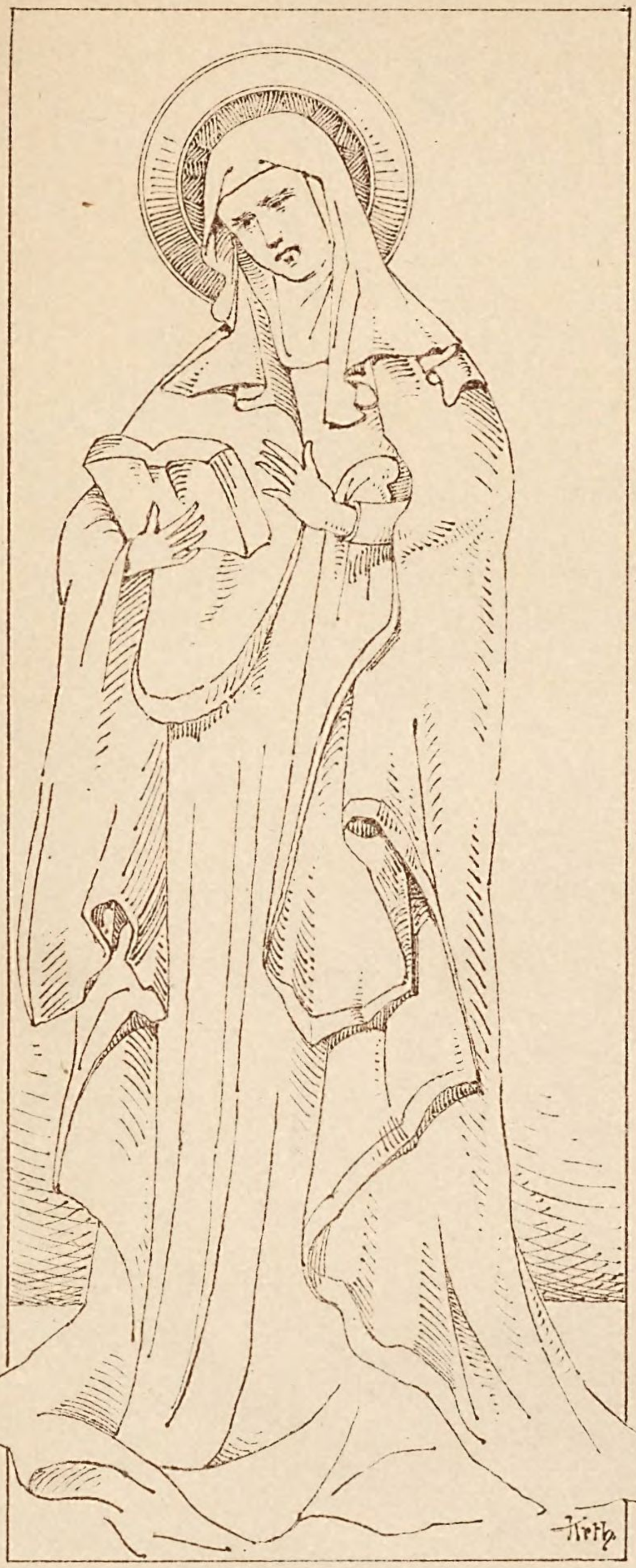


Sr. Katharina

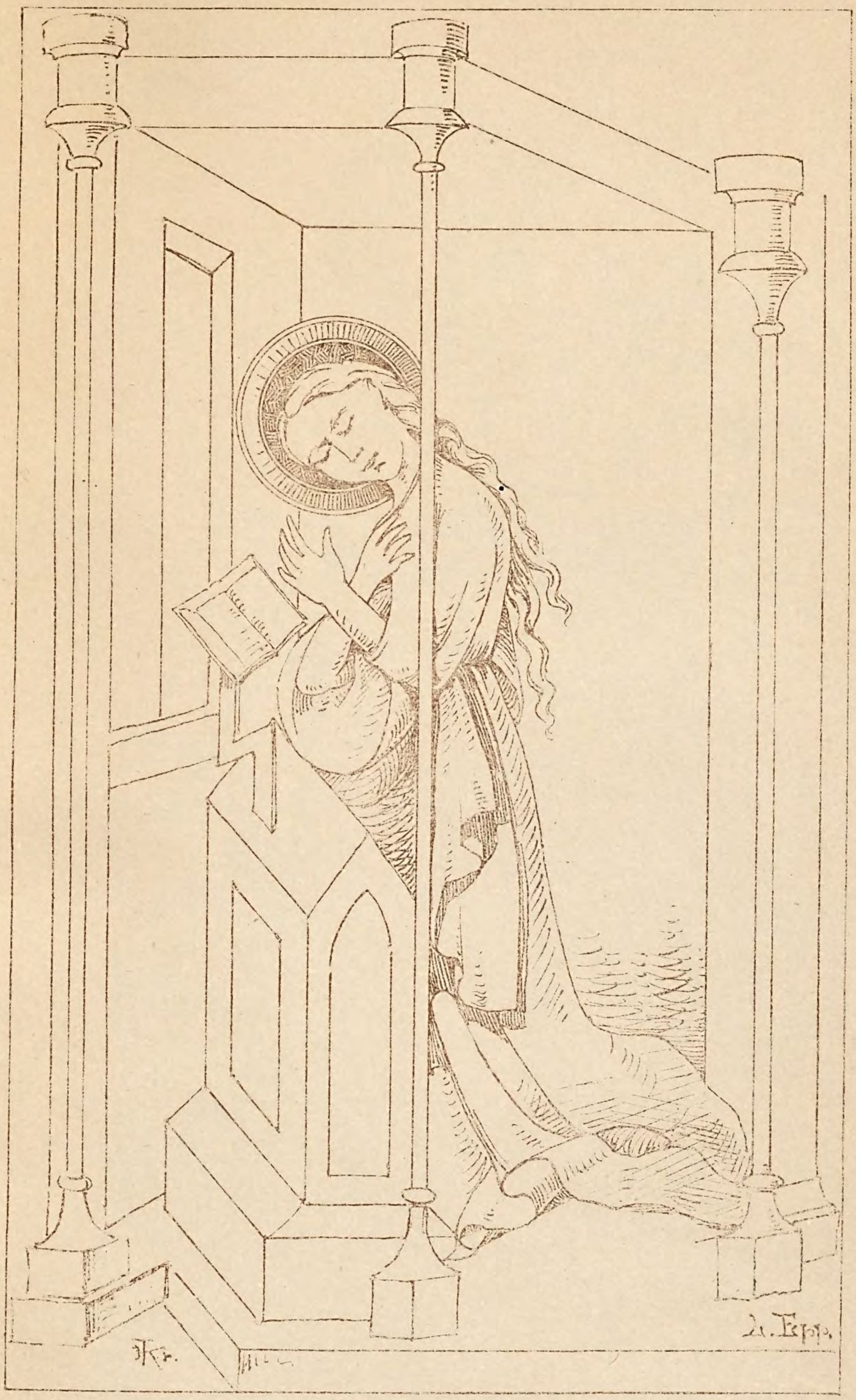
von Alexandrien.



St. Walpurgis.

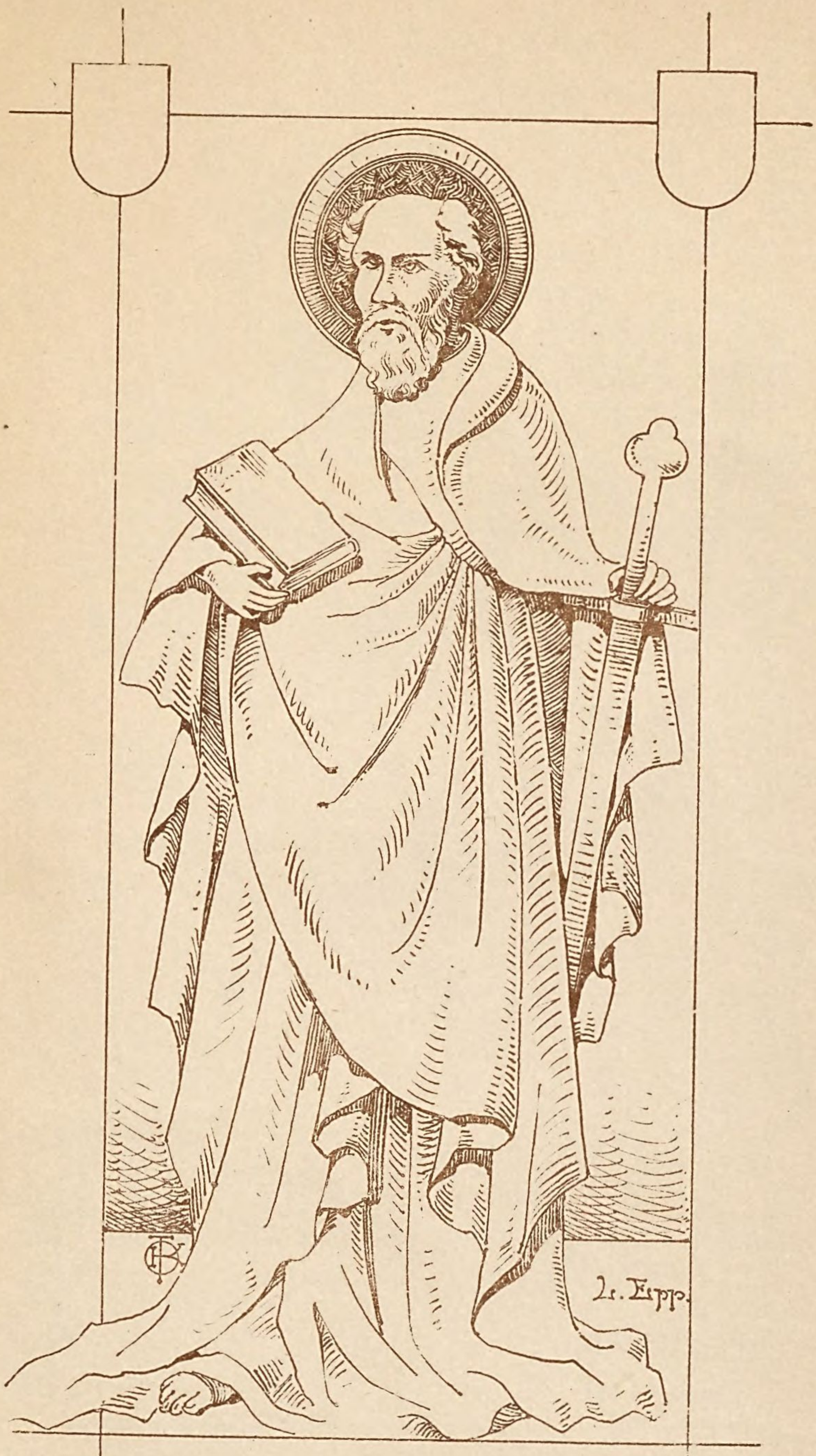


Die heilige Leserin.
(in der Fensternische).

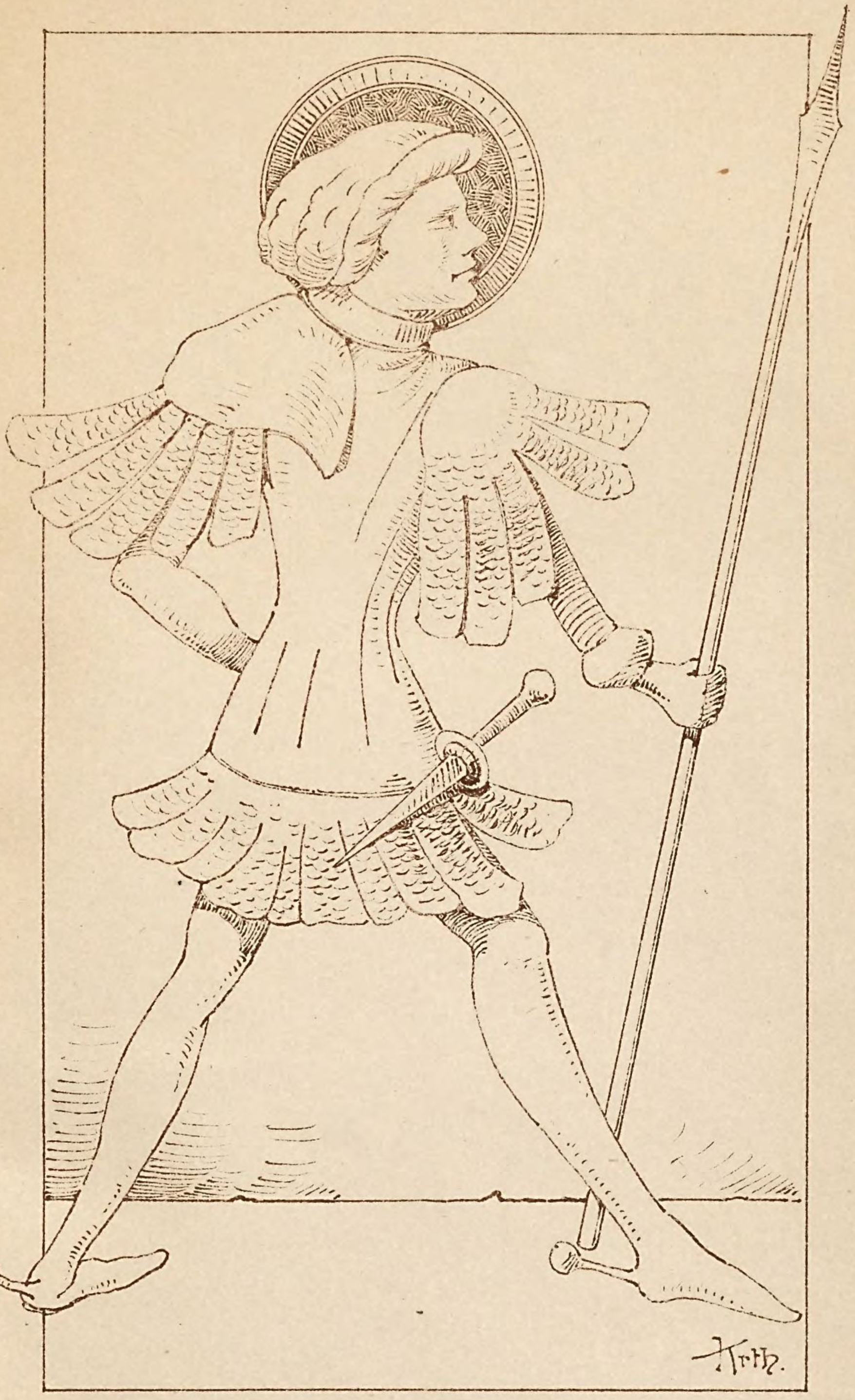


Maria in der Verkündigung.

St. Apollonia.



St. Paulus.



St. Mauritius.

J. Bielefeld's Verlag in Karlsruhe.

Das Grossherzogtum Baden

in geographischer, naturwissenschaftlicher, geschichtlicher, wirtschaftlicher und staatlicher Hinsicht dargestellt.

Nebst vollständigem Ortsverzeichnis.

1000 Seiten Text in Lex. 8° mit 3 schwarzen und 7 in Farbendruck ausgeführten Karten, darunter eine geologische und eine historische, sowie mit 4 graphischen Darstellungen.

Geheftet 16 M. 50 Pf., elegant in Halbfranz gebunden, die Karten in besonderem Band, 20 M.

Historische Karte

des

Grossherzogtums Baden.

Bearbeitet von

Dr. **O. Kienitz.**

Masstab 1 : 400000.

Mit 6 Nebenkarten und erläuterndem Text.

Preis 4 M. 50 Pfg.

Geologische Skizze

des

Grossherzogtums Baden

mit einer geologischen Übersichtskarte im Masstab 1 : 400000

von

Dr. **Philipp Platz,** Professor.

Preis 5 M. — Karte allein 4 M. 50 Pfg.

Geschichten und Bilder aus Baden.

Mit Beiträgen von

Berthold Auerbach, G. zu Putlitz, J. Victor v. Scheffel u. A.

Mit 49 Illustrationen.

Geheftet 1 M. 50 Pfg., eleg. geb. 3 M.

Die Häfnetjungfer.

Eine Rebländer Dorfgeschichte aus dem vorigen Jahrhundert.

Von **Hermann Albrecht.**

Geh. 3 M. 50 Pfg., eleg. geb. 4 M. 50 Pfg.

Deutsche illustrirte Volksbücher.

Gesammelte Erzählungen

von

Berthold Auerbach.

Mit ca. 400 Bildern von K. Hoff, P. Meyerheim, A. v. Ramberg, Ludw. Richter, Paul Thumann u. A.

3 Bände.

Preis geheftet 9 M., eleg. geb. 12 M., auch in 10 abgeschlossenen kartonierten Bändchen à 1 M.

Kunstgewerbliche Vorbilder aus dem Alterthum.

Hundert Blätter nach den besten Quellen zusammengestellt von

Professor **Gustav Kachel,**

Direktor der Grossh. Kunstgewerbeschule in Karlsruhe.

Autographirt von

Franz Sales Meyer,

Professor an der Grossh. Kunstgewerbeschule in Karlsruhe.

Zweite verbesserte Auflage. Fol. in Mappe. Preis 18 M.

Hieronymus.

Lebensbilder aus der Baar und dem Schwarzwalde.

Von **Lucian Reich.**

Mit 25 Bildern von **J. N. Heinemann.**

Preis geheftet 5 M. 25 Pfg., gebunden 6 M. 25 Pfg.

Vielliebchen.

Ein Märchen aus der Ritterzeit.

Von **C. Friedrich.**

(Dr. Friedrich Frhr. Göler v. Ravensburg.)

Preis eleg. geb. 3 M.

Karlsruhe, Druck der G. Braun'schen Hofbuchdruckerei.